الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامعة وهـران

كلية الآداب، اللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر

موسوم بـ:

النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح

إعداد الطالب: **إشراف:**

قارة مصطفى نورالدين الأستاذ الدكتور أحمد يوسف

السادة أعضاء المناقشة

بن حلي عبد الله	أستاذ	جامعة وهران	رئيسا
أحمد يوسف	أستاذ	جامعة وهران	مقررا
عقاق قادة	أستاذ	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
وغليسي يوسف	أستاذ محاضر-أ-	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
بارة عبد الغني	أستاذ محاضر-أ-	جامعة سطيف	عضوا مناقشا
حسن بن مالك	أستاذ محاضر-أ-	جامعة وهران	عضوا مناقشا

السنـة الجـامعية
2010/2009

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى روح الفقيد

بوعجاج منور

الذي علّمني

كيف أقرأ

و كيف أفكر

و كيف أكون أنا

كلمة شكر

أتقدم بخالص الشكر و التحية إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل المتواضع و أخص بالذكر الأستاذ الفاضل الدكتور أحمد يوسف الذي عمل جاهدا على احتضان البحث و الإشراف عليه.

مقـــــــدمـــة

الحمد لله أحمده سبحانه وتعالى على جزيل عطائه ووافر نعمه حمدا يليق بجلاله وعظيم سلطانه، وأصلي وأسلم على سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين وعلى آلـــه وصحبه الأخيار الطاهرين وبعد:

لقد ظلت الدراسة العلمية حكرا على العلوم الطبيعية ردحا من الزمن، بينما لازم الذوق والانطباع دراسة الأعمال الأدبية، بدعوى استحالة التعامل الذوقي (الجمالي) مع كلّ ما هو علمي،ذلك أنّ العملية،في جوهرها،تنطلق من الفردية وتخضع لتقلبات الذات وأهوائها، ومن هنا، لم يكن بالإمكان لهذه الفردية (الذاتية) أن تكون قاعدة أو قانونا عاما يفسر الظاهرة الأدبية، وعلى هذا الأساس، فإنه من الصعوبة بمكان التعامل مع النتاج (الأدبي) تعاملا علميا،لأن ذلك قد يقضي على جمالية النص ومتعته الأدبية، ويفرغ الأدب من محتواه الجمالي الذاتي.

قد يكون الأمر خلاف ذلك، وعلى العكس منه تماما:إنّ تبنّي أحدهما، قد يعني – بالضرورة – إلغاء الآخر،دون أن يعني أن العلم يتعارض مع الأدب،ولا شك أنّ لكلّ مرحلة ظروفها،وسياقاتها المعرفية،وأدواتها الإجرائية التي تسمح لها بمعالجة الظواهر ومقاربتها، بحيث إنّ ما كان مستحيلا في زمن سابق، يمكن أن يكون مشروعا في زمن لاحق، وإمكانية محقّقة في راهن ما، بفضل نضوج العقل البشري، وفتوحات العلم الحديث، واستشرافاته.

لقد كان طموح علماء السرد مستجيبا للشروط التاريخية منذ العهد اليوناني،نلمس ذلك – ابتداءً – في محاولات أرسطوAristot،عند دراسته الدراما الإغريقية والشعر التمثيلي،حيث انطلق من مشروع واضح المعالم، يسعى إلى دراسة الشعر وتصنيفه،ومحاولة البحث في القوانين الطبيعية الكلّية التي تحكم ظواهره وتفسره،مرورا بالثورة العلمية،في مجال العلوم الإنسانية،والعلوم اللسانية،حيث إنّ اللسانيات قد فتحت المجال واسعا أمام إمكانيات الدراسة العلمية للظواهر الإنسانية.

لقد شكّلت اللغة منظومة العقل البشري، فلا يمكنه إدراك العالم، أو التفكير فيه، أو فهمه إلا من خلال اللغة. ولقد عكف سوسيرF.De Saussure على التنقيب عن خفايا هذه العلامات التي يستعملها الإنسان للتعبير عن أفكاره بهدف التواصل وكان بدراسته هذه، يؤسس لدراسة علمية بكلّ حيثياتها ومقتضياتها، ويحاول صياغة القوانين العامة التي تحكم نظام اللغة البشرية.

سار الباحثون، في الإنسانيات، على درب سوسير ، يحاولون تبني هذا المشروع في اختصاصاتهم: في الانثروبولوجيا،وعلم النفس،وعلم الاجتماع،والإبستيمولوجيا والدراسات الأدبية.كما حاول علماء السرد تبنّى الفرضية السوسيرية، في محاولة استكشاف القوانين العامة التي تحكم السرد،منطلقين من خلفية معرفية علمية متينة تسعى إلى طرح البديل العلمي في الدراسة الأدبية؛ لتخليصها من الانطباعية والذوقية والتأملات العامة.

* * *

يرجع التفكير في موضوع البحث إلى دوافع ذاتية،و مقتضيات موضوعية، ترتبط الدوافع الذاتية بطموح علمي راودني مذْ كنت طالبا في مقاعد الجامعية؛ أتردد على محاضرات النقد المعاصر. حينها، كنت أتعرف، ولأول مرة، إلى المقاربات العلمية للنصوص الأدبية، وأتعرّف إلى مختلف النظريات التي حاولت تفسير الأدب تفسيرا علميا من خلال الإجابة على السؤال المحير: ما الأدب؟..

تعرفت إلى الأسلوبيات،والبنوية،والسيميائيات،وكنت أرى فيها حلا سحريا لكل المشكلات المطروحة، غير أنه – نادرا – ما كنت أستوعب هذا الزخم العلمي لصعوبة الجهاز المفاهيمي، ولسيطرة الخطاب العلمي الذي ينحو إلى التجريد في غالب الأحيان لمقتضيات النزوع العلمي ومتطلباته. غير إن هذا البريق سرعان ما تلاشى

وتراجع، مع مرور الزمن، بسبب الإخفاقات العلمية، وانهيار المشاريع النظرية أمام دينامية الظاهرة الأدبية.و من هنا كان التفكير بجدية موضوعية في إشكال النص الأدبي، ففي الوقت الذي كنت أستكتشف فيه التماسك النظري لهذه النظريات،كنت أبحث عن النص الأدبي، وغالبا ما كنت أطرح هذا السؤال: ما موقع النص الأدبي داخل هذا الزخم النظري- العلمي؟.. هل ظهرت هذه النظريات لتفسّر - فعلا - كيفية تشكيل النص الأدبي، وتكوين بنائه، بهدف فهمه؟.. أم أنّها تشكلت - أساسا - لبناء خطاب علمي متماسك، الهدفُ منه إثبات الدراسة العلمية للنصوص الأدبية بأدوات إجرائية عملية مقترحة للتعامل مع النص؟

انطلاقا من هذه الهواجس المعرفية، فكرت في صياغة موضوع يتناول هذا الإشكال، فحاولت صياغة الموضوع في عنوان رأيته كالآتي: "النص الأدبي في الخطاب النقدي المعاصر"، ثم اتصلت بالدكتور (أحمد يوسف) ليشرف على الموضوع، وبعد المناقشة، اقـــترح عليّ صوغ الموضوع بصيغة أخرى "النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح"؛نظرا لأهمية النسق في تشكيل التفكير اللساني المعاصر، وفي تحديد خصوصية النص الأدبي الذي يتعامل مباشرة مع النسق اللساني؛ ليتجاوزه - في الآن نفسه – إلى معالجة إشكال مزدوج ومعقد، هو مشكلة النص الأدبي التي شغلت الباحثين ردحا من الزمن،دون التوصل إلى نتيجة نهائية تسمح بصياغة مفهوم كلّي وشمولي للنص الأدبي،يضمّ ويفسر كلّ النصوص الأدبية، مهما تنوعت في الثقافات الإنسانية،واختلفت في عصورها وأزمنتها.

إنّ هذا المقصد المشروع قد لا يدخل في دائرة الإمكان، إذ على المفهوم أن يراعيَ الفوارق الثقافية، والشروط الأدبية الخاصة بكلّ مجتمع وبكلّ ثقافـــة، فما يمكن أن يقال على نص أدبي، في ثقافة ما، قد لا يستقيم بالضرورة مع ثقافة أخرى، هذا إذا سلّمنا باستقرار المفهوم، وبثبوته في الثقافة الواحدة؛ ذلك أنّ على المفهوم أن يضع بعين الاعتبار تلك الخصوصيات النصية لكلّ أمة، ولكلّ ثقافة. وقد نجد – في الوقت

نفسه – نصوصا تتجاوز سياج الثقافة الواحدة، حيث تلتحم بثقافات أخرى، محوّلة النصوص إلى نتاجات إنسانية عالمية، قد تكون قاعدة انطلاق نحو تصوّر شمولي للنصوص الأدبية.

لا يبدو العمل بسيطا أو بالسهولة التي يمكن أن نتصورها، خاصة أمام التدفق الهائل للنصوص الأدبية، ولا مناص – عندئذ – من المحاولة والمجازفة، بحيث يتمّ اقتراح النسق بوصفه منطلقا فاعلا في تحديد النص الأدبي. ولكن.. ماذا نعني بالنسق؟

ربما ازداد الإشكال تعقدا بسبب الإرث الفلسفي الذي يلاحق هذا المصطلح،على الرغم من محاولة سوسيرSaussure العلمية لضبطه كأداة علمية، قصد فهم آليات اللغة البشرية التي تنظّم رؤية الإنسان للعالم، وتحدّد معرفته للواقع، وتضبط إدراكه لذاته؛ لكنّه يبقى مسارا تجريديا، يرتبط بتصورات فلسفية قد لا يستوعبها هذا البحث المتواضع.

و لذلك حاولنا الارتكاز على مرجعيات تساعدنا في بناء أرضية معرفية تسمح لنا بمعالجة الموضوع،تعاملنا مع كتاب (القراءة النسقية " سلطة البنية ووهم المحايثة") للباحث أحمد يوسف،الذي ساعدنا على تشـــكيل تصور واضح عن القراءة النسقية و مقولاتها النقدية، و على الخصوص أهمية النسق في تحديد النص و التعامل معه على مستوى البناء الداخلي،بوصفه بنية منغلقة على ذاتها تفسر نفسها بنفسها،و على مستوى القراءة كذلك،بحيث لا يمكن فهم النص و تأويله إلا انطلاقا من تحديد النسق.ينتظم النص في نسق لا يكون بالضرورة منغلقا إلا في مخيلة البنويين على سبيل التوهم، بل إن دينامية النص الأدبي تقتضي تعددا،و تنوعا في الأنساق بحيث تنفتح على ذاتها، و تتحاور و تتفاعل،و تمتد حتى إلى خارج النص.لقد طرح هذا الكتاب إشكال النسق و لكنه لم يتعامل مع النص الأدبي بطريقة مباشرة،و لم يناقش كيفية انبنائه،وآلية اشتغال النسق داخله.

المرجعية الثانية كانت في الأصل أطروحة دكتوراه تحت إشراف الأستاذ الدكتور عبد المالك مرتاض،ثم طبعت كتابا،وهي نـــظرية الـــنص في النـــقد المعاصر(مقاربة سيميائية) للباحث حسين خمري الذي حاول القبض على مفهوم للنص في متاهة الخطاب النقدي المعاصر، و لكنه لم يحدد إن كان يبحث عن النص عموما أم النص الأدبي –لا على سبيل التخصيص– مع أنه أشار في أكثر من موضع إلى النص الأدبي عبر فصول البحث، و قضاياه باستثناء النسق.تطرق الباحث إلى العلاقة بين النص و اللغة و مختلف القضايا الخاصة بالممارسة النصية، بداية من المفهوم إلى الوظائف،لكنه لم يفصل في خصوصية النص الأدبي و كيفية بنائه لنسق خاص به.

أما المرجعية الثالثة تعلقت بكتاب (بنية النص الفني) ليوري لوتمان الذي فتح لنا أفق البحث، لأنه خص بالبحث العمل الفني و كيفية انبنائه و على الخصوص النص الأدبي.لقد عالج لوتمان القضايا الأساسية و المحورية للنص الأدبي منطلقا من إرث شكلاني عمل على تطويره و تفعيله في الدراسات النقدية،متجاوزا حدود النسق المغلق إلى فضاء النص الأكبر المتمثل في الثقافة التي تتفاعل في ظلها و داخـــلها كل الممارسات النـــصية.و هذا ما سمح لنا برسم خريطة الموضوع،من خلال إدرام أهمية النسق في تشكيل أدبية النص،واستكشاف دينامية النص المفتوحة على كل الإمكانات و التفاعلات في الآن نفسه .

و عليه حاولنا أن نؤطر البحث، بحيث تناقش إشكالية النص الأدبي، انطلاقا من النص ذاته، ، دون أن تكون هناك مفاهيم مسبقة، يمكنها أن تعيق مسار البحث. لذلك تجنبنا – ما استطعنا – كلّ محاولة للتعريف منذ البداية حتى لا نصلَ إلى نتائج هشّة ربما تكون من قبيل التحصيل الحاصل، أو ربما حجبت عنا الرؤية الفعلية للنص الأدبي، فلا نطل عليه إلا من كوّة التعريفات المحددة سلفا.

فضلنا استكشاف النص من خلال التعمق في خصوصياته اللغوية التي تجعل منه نتاجا أدبيا جماليا، ولا نقصد هنا البحث في "الأدبيـــة" لأنها – بكل بساطة — قد تتجاوز النص، إنّما نقصد ما تطرحه اللغة من إمكانات للبناء القاعدي لنص لغوي.

* * *

يتأسس البحث على: مدخل، وخمسة فصول، ثم خاتمة هي خلاصة رحلة البحث.

تُطُرّق في (المدخل) إلى المسار التحولي الذي عرفه البحث في مجال الأدب، تمثّل في الانتقال من نظريات الأدب إلى النص الأدبي، حيث إنّ خلاصة النظريات قد تدّعي معرفة كلّ شيء عن الأدب، اعتمادا على منظوماتها النظرية الشمولية، الساعية إلى تعريف الأدب وتفسيره.

والواقع أنّ هذه النظريات لا تحاول الاقتراب من النص، ولا تستطيع أن تقدم أي إجراء عملي يقربها من النصوص أو يقرب النصوص إليها، لذلك، نجدها تكتفي بطرح افتراضات أولية، ثم تعمل على ترسيخها، في شكل مفاهيم نظرية تفرضها على النص دون مراعاة للخصوصية الأدبية، هذا إذا سلمنا – أصلا – بمعرفتها لماهية النص الأدبي.

إن الأدب ممارسة نصية، لا يمكن فهمها إلا بمعرفة النص في حد ذاته، بوصفه منطلقا للمساءلة والبحث، وعلى أسس منهجية وعلمية، والنتائج التي يتم التوصل إليها، يمكن أن تصاغ في شكل مفاهيم تضم خصوصيات النص الأدبي، فتكون بمثابة تعريفات مبدئية قابلة للمراجعة كلما اقتضت الضرورة ذلك. ولكن: على أي أساس ندرس النصوص؟.. هل نمتلك الأدوات الإجرائية الكفيلة بمقاربة النصوص مقاربة علمية؟.. وهل نعرف ماهية النصوص أصلا حتى ندعي معرفة النص الأدبي؟.. هذا ما يضطلع به الفصل الأول.

خصصنا (الفصل الأول) للإجابة عن سؤال النص، فأدرجنا جملة من التعريفات المتقاربة حينا، والمتباعدة حينا آخر. وعلى الرغم من اختلاف المرجعيات، وتباين المنطلقات، فإنها تكاد تتفق على أن النص (أيّ نص) هو عبارة عن: نتاج لغوي بالدرجة الأولى؛ يعمل على تنظيم آليات اللسان؛ لأغراض تواصلية. والنص الأدبي لا يشذ عن هذه القاعدة، حينما يعتبر اللسان مادة أولية لتحقيق كينونته التي تتطلب حمولة مضافة، مشحونة بالجماليات البلاغية، والمحسنات البديعية، تجعله يختلف عن النصوص الأخرى، وينفرد بمكونات قد تكون قاعدة نعرف وفقها بعض حقائق النص الأدبي، وأنّه نتاج لغوي منمق مشحون بالصور البلاغية، والاستعارات، والمجازات.

لا يبدو هذا التعريف مقنعا؛ لأنه لا يضع حدا فاصلا بين النص الأدبي وبين مختلف النصوص عامة، زيادة على أنه لا يحدّد نوعية العلاقة التي تقيمها النصوص الأدبية مع اللسان، بوصفه نظاما. فهل تشتغل آليات النص الأدبي بطريقة الآليات الطبيعية نفسها للغة؟..

حاولنا مناقشة هذا الإشكال في (الفصل الثاني)، باحثين عن خبايا علاقة التوتر التي تجمع اللسان إلى النص الأدبي الذي لا يكتفي بمحدودية آليات اللسان، لذلك، يضطر لتدميرها؛ بحثا عن نمط جديد من العلاقات، وعلى أساس ذلك، فإنّه يقوم بتقويض العلاقات الأصلية المندرجة في العملية التواصلية العادية، كما يضطلع بتفككها، قصد إعادة بنائها، بحثا عن نسق جديد متميز، يحقق كينونته الأدبية.

إنّ للنص آلية هدم منظمة، وآلية بناء في الآن نفسه، ومن هنا، تتكرّس فعالية النص الأدبي الذي يبني ويجدد نفسه عن طريق البحث عن أشكال تعبيرية جديدة ومتميزة.

أما (الفصل الثالث)، فقد قام على خلفية (النسق) الذي يؤسسه النص الأدبي وكان سؤالنا الجوهري كالآتي: هل يمكن أن يشكل النسق بدوره نسقا جديدا؟.. وما

خصوصية هذا النسق؟، هل يرقى إلى بناء أنساق كلية منتظمة؟،ثم:ما علاقة هذه الأنساق باللسان؟

إنّ النصوص الأدبية قد تنتظم في منظومات كلية، يطلق عليها الأجناس الأدبية تماشيا مع التقاليد الأرسطية،حيث تجسّد هذه الأجناس خصوصية النصوص الأدبية،لكنها تخفي إشكالات عويصة بحيث تحوّل النتاج الأدبي إلى عملية إلزامية تستجيب إلى جملة من الاعتبارات التي يفرضها الجنس الأدبي، لذلك، لا تقبل أي خرق أو خروج عن العرف.على أنّ المشكلة المحورية قد تتمثّل في البحث عن العلاقة القائمة بين النص والجنس: ما الذي يحدد الآخر؟. إنّ العلاقة متداخلة وجدلية في الآن نفسه؛ ففي الوقت الذي نتعرّف فيه إلى أدبية النصوص، بوصفها سننا للتلقي، على أساس شكلية الجنس، فإننا نقرّ بـــأدبية النص؛ لما يخترق قواعد الجنس الأدبي وحدوده.

إنّ النص الأدبي غير قابل للتصنيف في جدول الأجناس، لأنه متمرّد على العرف، وخارج عن المألوف، وأيّ محاولة لمعرفته، لا بدّ أن تكون على معرفة قريبة بهذه الخصوصية التمردية والتدميرية. فهل يقودنا ذلك إلى إلغاء الأجناس الأدبية؟. الواقع أنه يجب الإقرار بنصية النصوص، وإن اقتضت الضرورة عملية التصنيف في النماذج الكلية،إذ عليها أن تنطلق من نصية النص،وليس من معطيات خارجية،بوصفها أعرافا متوارثة تاريخيا.

انطلاقا من هذا الاعتبار، انفتح البحث على النصوص الأدبية؛ لمعرفة مكوناتها وآليات اشتغالها، وإمكانيات تنظيم هذه الآليات في بُنىً تفسيرية مثل ما تقتضيه مشروعية "الشعرية" التي حاولت الإجابة عن سؤال النص الأدبي وأدبية النصوص: هل يشكل نسق اللسان النسقَ الوحيد في تكوين النص الأدبي؟

عدّ البنويون النص الأدبي بمثابة نتاج لغوي (مغلق)، مكتف بذاته، لا يحيل إلا على كيانه اللغوي، وأنّ حقيقته موجودة داخله، فلا يحتاج الباحث إلى مقتضيات السياق، ولا إلى الظروف التي أنتج فيها النص، ولا إلى أي معطى خارجي يمكن أن يشوّش المعرفة الحقيقية للنص الأدبي. نطرح سؤالا آخرا في هذا السياق: هل النصوص مغلقة فعلا، أم إنّ هذا من أوهام البنويين.

انفرد (الفصل الرابع) بمناقشة نقطة محورية،خاصة بطبيعة النصوص الأدبية، على خلفية العلاقات الممكنة التي تقيمها النصوص فيما بينها. فإذا سلمنا بأن الأدب هو سيولة نصية، فإنّه لا يمكننا تصور النص بمعزل عن نصوص أخرى تسبقه زمنيا، أو تتزامن معه، وربما تتداخل، أو تندمج معه.يحيل كلّ نص إلى نص آخر، سواء أكان بطريقة مباشرة معلنة أم بطريقة لا واعية قد تلاحق نصوص كاتب ما. ويشهد تاريخ الأدب على أمثلة كثيرة تبرز هذا النوع من التفاعلات النصية.

تطرقنا في هذا الفصل إلى التناصية من زاويتين أساسيتين: الأولى بنائية، بحيث عددنا التناصية عنصرا حيويا في بناء النصوص، والثانية انفتاحية، بحيث ينفتح النص على نصوص أخرى؛ يتفاعل معها النص الأدبي،وإن لم تكن نصوصا أدبية بالضرورة مما يكشف عن قابلية فذّة يتمتّع بها النص في استيعاب نصوص أخرى دون أن يلغيَها،محدّدا نفسه منها وبها، مع ترك بصمته المتميزة.

ينفتح النص على مختلف النصوص والخطابات،ومنها ينفتح على التاريخ، وعلى الراهن، وعلى الواقع،وعلى أساس ذلك،يطرح النص جملة من المنظورات يناقشها، في حوارية لا تلغي الآخر بقدر ما تعتبره شرطا أساسيا من شروط بناء الذات. وقد كان الابتداء من العلاقات بين النصوص، والانتهاء إلى العلاقة بين الذوات، أي إنّ مجال الحركة كان من التناصية إلى الحوارية.

تفتح الحوارية النصوص على الذوات،سواء أكانت داخل النص أم خارجه،لكن المهمّ في الأمر أن العملية النصية مشروطة – ولو مبدئيا – بذات منتجة متلقية؛ يوجه إليها النص لتستقبله، وتفكك سننه، بهدف معرفته وفهمه بفعل القراءة.

عملنا في (الفصل الخامس) على إبراز عنصرين أساسيين، هما: انفتاح النصوص على الذوات المستقبلة،وتفاعل الذات القارئة مع النص؛ بإسهامها في إنتاج المعنى؛ذلك أنّ المعنى هو حصيلة تفاعلية بين ثلاث مقصديات هي: مقصدية المؤلف، ومقصدية النص، ومقصدية القارئ. والخلاصة هنا هي: أن النص الأدبي هو عملية تفاعلية لاستراتجيات مختلفة.

في الأخير، ذيلنا البحث بـــ (خاتمة) تضمّت النتائج التي حاولنا التوصّل إليها دون أن ندعي بأنا أجبنا عن الإشكالات المطروحة؛فبحث متواضع من هذا القبيل، لا يمكنه أن يفكك رموز موضوع شائك متقلب، يصعب حصره أو ضبطه لغرض الدراسة والتحليل، ولعل من بين الصعوبة التي صادفتنا كانت نابعة من طبيعة النص في حد ذاته. وعلى الرغم من ذلك، فقد حاولنا المجازفة واقتحام أعماقه.

* * *

لا يسعني – في ختام هذه المقدمة – إلا أن أنوّه بكلّ من مدّ إليّ يد المساعدة من قريب أو بعيد، وأخصّ بالتنويه الأوفى أستاذي المشرف، الدكتور (أحمد يوسف) الذي كان له الفضل الكبير علي، كما كان له الفضل الأكبر في أن يرى هذا البحث المتواضع النور، من خلال توجيهاته العلمية الصارمة والمخلصة.

الأغواط: 22 فيفري 2010

مدخـــل

من نظرية الأدب إلى نظرية النص

تلازم التفكير النظري في الأدب مع الأدب ذاته، وارتبط به في كلّ مراحله التطورية، كون أي تغير في مسار الظاهرة الأدبية يفترض – جدلا – تغييرا على المستوى النظري.والنظرية، في هدفها العام والأساسي، تسعى إلى محاولة تفسير الظاهرة الأدبية، والبحث عن قوانينها – مهما كانت طبيعة هذه القوانين – انطلاقا من الأعمال الأدبية. ومن هنا، حاول الباحثون والمشتغلون في حقل التنظير التفكير في ماهية الأدب، وطبيعة الظاهرة الأدبية، استنادا إلى أسس علمية تفسيرية، يمكنهم، من خلالها، الإجابة عن سؤال الأدب، والقواعد التي تحكمه.

غير إن هذه المحاولة قد أفرزت، على مدار التاريخ،تعددا في وجهات النظر،واختلافا في الآليات التفسيرية بحسب طبيعة الثقافات، وطبيعة العصور التاريخية التي تفترض أنماطا خاصة من التفكير الفلسفي المحكوم بمنظومة من الأنساق المعرفية.و عليه ((ليس لدينا مفهوم واحد للأدب، بل مئات المفهومات المستقلة، المتنوعة، والمنفصلة، بعضها عن البعض الآخر، وكلّ منها "صحيح" بشكل ما))[1].إنّ المشكلة لا تنحصر في تعدد المفاهيم التي تصل إلى حد التباعد والتناقض، بل إنّها كلّها – كما يبيّن النص – صحيحة بشكل من الأشكال، واضعا كلمة "صحيح" بين علامتي تنصيص للدلالة على نسبية الأمر من جهة، وعلى صعوبة تقاطع هذه المفاهيم في التوصل إلى حقيقة الأدب وماهيته من جهة أخرى،ومن ثمّ،فإنّ مقياس الصحة،لا يعني بالضرورة الحقيقة الجوهرية للشيء؛ فلكلّ هذه التصورات نصيب من الصحة من حيث زاوية النظر إلى الظاهرة التي تفترض طريقة خاصة للمعالجة، وبمنطلقات معينة، يفرضها نسق معرفي ما، في مرحلة ما. لذا، فهي صحيحة في نظر رونيه ويليكRené Wellek حتى وإنْ لم تتوصل إلى إعطاء تفسير مقنع لماهية الأدب في صيغة تعريف شامل، يتشكل في نظرية متكاملة الجوانب.

---

[1]– رونيه وليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. 2. 1981، ص.43.

ينبغي لنا –إذاً– أن نتساءل عن شرعية هذه المئات من المفهومات، وعن مدى فعاليتها، من خلال طرح السؤال الآتي: هل استطاعت هذه المفهومات كلّها أو على الأقل بعضها أن ترتقي إلى صيغة النظرية بكل جوانبها المعرفية؟

تسعى النظرية –في مشروعها العام– إلى إيجاد تفسير شمولي للظواهر، من خلال البحث عن القوانين التي تحكمها. ولتحقيق ذلك، كان لا بد لها من أساس فلسفي (معرفي)، ومن أدوات تحليلية، تعالج بها الظواهر، في شكل منهج تفسيري (علمي).

لا ينطبق هذا الإجراء، بطبيعة الحال، على كلّ المفهومات التي حاولت تفسير الأدب؛ فالنظريات الأدبية معروفة، يمكن تحديدها وتصنيفها – بداية – من نظرية "المحاكاة" التي تعد أول محاولة وصلتنا في تاريخ التفكير البشري، إلى أحدث النظريات التي تناسلت عن المناخ البنوي، متجلية في تشكيلات مختلفة.

1–نظرية الأدب:

يمكننا –مبدئيا– أن نصنف نظريات الأدب في ثلاثة محاور أساسية كبرى، غير أنّه ينبغي التوضيح أن هذا التصنيف تصنيف افتراضي لا غير:

أ– النظريات الفلسفية التي ارتبطت بالمشروع الفلسفي الشمولي، ممثّلة في نظرية "المحاكاة"، المنحدرة من التراث الإغريقي القديم: لقد حاول أرسطوAristot تفسير نشأة الفنون عامة،والشعر خاصة،على أساس محاكاة الطبيعة؛فمن خلال مادة المحاكاة،يمكن تمييز الفنون المختلفة التي هي: الرسم، والرقص، والشعر الذي يعتبر محاكاة للفنون القولية (أو محاكاة اللغة). و كذلك ((الأمر بالنسبة لكل الفنون التي سبق ذكرها؛ فإن المحاكاة فيها تتحقّق باستخدام مواد: الوزن،واللغة،والإيقاع،ويتمّ ذلك إما باستخدام كلّ مادة منها على حدة، أو بواسطة المزج بينها:

أ- فالإيقاع والوزن – مثلا – يستعملان وحدهما في الصفر في الناي، أو الضرب على القيثارة، وكذلك الأمر في أي فن من الفنون الأخرى المشابهة، مثل الصفر في شبابة الراعي.

ب- أما فنون الراقصين، فتستخدم في محاكاتها الوزن وحده دون الإيقاع. كما أن الراقصين – أيضا – يصورون –عن طريق الحركة الموزونة– شخصيات، وانفعالات، وأفعالا.

ج– وهناك فن آخر يحاكي عن طريق استخدام اللغة وحدها – سواء كانت تلك اللغة نثرا، أو شعرا، فإذا كانت شعرا، فإنها تستخدم جملة من الأعاريض المتنوعة، أو نوعا واحدا منها))[1]. يعد أرسطو الشعر فنًّا من الفنون القولية، له مادته وموضوعه. وعلى أساس موضوع المحاكاة وطريقتها، يرسم خريطة الأجناس الشعرية، متمثلة في: التراجيديا،والملحمة،والكوميديا، إلى جانب نظرية المحاكاة التي امتدت إلى غاية عصور النهضة.

يمكننا أن نشير إلى التصورات الرومانسية للأدب، وعلى الخصوص: نظرية الخلق الأدبي المرتكزة على مفهوم الخيال الخلاق المتفرد في نسق الفلسفة الكانطية المثالية. إن الأدب في تصورها: تجربة ذاتية تنبع من الأعماق، تترجم نفسها من خلال الحدس أو الرؤيا أو الخيال، على ألا يتداخل ذلك مع مفهوم الشعور، وعلى أساس ذلك، فإن الأدب((ليس وصفا أو تعبيرا عن حالات شعورية بقدر ما هو خلق فني؛ تتوافر له شرائط أساسية أهمها: توافر العقل الخالق عند الأديب،ونضوجه،ووعيه بالتقاليد الأدبية التي انحدرت إليه من الماضي، وإلمامه إلمام ذوق وإحساس بالأعمال

[1]– أرسطو، فن الشعر، تر. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو– المصرية، (د. ت)، ص.56.

الأدبية التي سبقته وعاصرته))[1]. يشكل الحدس والخيال مفهومين أساسين في بناء تصور شمولي للظاهرة الأدبية؛ ذلك أنّ فعل الخلق لا يتم إلا داخل ذات تجاوزت الواقع؛ لتقيم عالما تخييليا جديدا يطفح بالحرية والأصالة. إن الأدب تجربة ذاتية.

ب- النظريات التي تبنت مناهج العلوم الإنسانية وحاولت بناء جهازها المفاهيمي على أرضية علمية متينة،وتتمثل هده العلوم في علم النفس؛ بكلّ توجهاته النظرية ومناهجه في التحليل النفسي، والتاريخ، وعلم الاجتماع، و الأنثروبولوجيا. تلتقي هذه العلوم في تفسير يكاد يكون واحدا،وهو اعتبار الأدب ظاهرة إنسانية،ويركز كل تفسير على جانب معين تمليه طبيعة العلم وخصوصية مناهجه.

يفترض علم النفس أن ((أية معالجة حديثة لعملية الإبداع ستهتمّ أول ما تهتم بالأدوار النسبية التي يلعبها العقل الواعي والعقل الباطن.))[2].ولقد كان لاكتشاف اللاشعور في الحياة النفسية للإنسان دور حاسم في فهم الجانب الخفي من النفس البشرية، وفي معالجة كثير من المشكلات النفسية الناتجة عن التصادم القائم بين متطلبات غرائز العقل الباطن، وسيطرة العقل الواعي الذي يمثل السلطة الأخلاقية للمجتمع، متجلّية في لائحة الأوامر والنواهي.

يقوم انسجام الحياة النفسية على أساس التوافق بين هاتين التركيبتين (العقل الباطن والعقل الواعي)، وفي حالة اللاتوافق بينهما، فإن النفس بحاجة إلى إيجاد طريقة للتكيف عن طريق خلق منافذ تسمح بتحقيق المكبوت دون المساس بالعقل الباطن. يمثّل الفن عموما، والأدب خصوصا، إحدى الطرائق الممكنة لهذا التكيف أو التلاؤم مع الواقع، أو عالما مفتوحا على الممكن والمستحيل لتحقيق كل الرغبات المكبوتة.

---

[1]- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، بيروت، دار النهضة العربية، 1984 ص.37.

[2]- رونيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ص.90.

وإذا كان التفسير النفسي يركز، بالدرجة الأولى، على الفرد، فإنّ التفسير الاجتماعي، وعلى خلاف ذلك، يعد الأدب((مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، والوسائل الأدبية التقليدية، كالرمزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها. إنّها أعراف وأصول، لا يمكن أن تبزغ إلا في مجتمع. أضف إلى ذلك أنّ الأدب يمثل الحياة، والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة.))[1].إنّ الأدب نتاج اجتماعي، ينتج في ظروف معينة، وفق معايير جمالية خاصة يؤصلها المجتمع؛ ليتمّ قبولها،وتداولها،وتلقيها؛ فالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها المجتمع، تشكل وعيا خاصا بالصيرورة التاريخية وتحولاتها، وعلى الأدب أن يعبر عن هذا الوعي الخاص. ومن هنا فللأدب علاقة وثيقة بالمحيط الاجتماعي من ناحيتين:

أولا: أنّ الظروف الاجتماعية هي التي تؤطر النتاج الأدبي؛

ثانيا: على الأدب أن يعبر عن هذا الواقع في كلّ أشكاله وتغيراته، فمنه يرسم الحياة الكلية للإنسان، وارتباطه بالوجود، وحضوره ضمن صيرورة التاريخ، ومصيره في هذا العالم.

الأدب إنساني بالدرجة الأولى،وعليه أن يسعى لأن يكون كذلك،بحيث((يشمل العنصر الإنساني الشامل في الفرد المحدد، في المكان المحدد. ومفهوم عنصر الشمول يفترض إمكانية استيعابه من قبل الكثيرين، ولكن، من أجل أن يصبح استيعابه جماليا ممكنا، يجب أن يتحوّل إلى معاناة كلّ إنسان على حدة بشكل فرد.))[2]. يتحقّق الأدب – إذًا – داخل الصيرورة الجدلية للفرد والجماعة دون أن تتلاشى فردانيته الإبداعية.

---

[1]– رنيه ويليك وأستين وارين، مرجع سابق، ص. 97.

[2]– هورست ريديكر، الانعكاس والفعل (ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني) تر. فؤاد مرعي، بيروت. دار الفارابي، 1977، ص.41.

ج- النظريات التي حاولت التأسيس لاستقلال الأدب على كل السياقات المختلفة، وإدراك خصوصية الأدب التي تتطلب منهجا خاصا يدرك طبيعة هذه الخصوصية: حاولت هذه النظريات مراجعة مفاهيم الإرث النظري، وإعادة مساءلة النتائج المتوصل إليها من خلال النظريات السابقة، ومدى فعاليتها في معالجة الظاهرة الأدبية، ولكن: هل استطاعت هذه النظريات أن تشكّل تصورا لماهية الأدب.

لقد عالجت النظريات السابقة الأدب انطلاقا من معطيات غير أدبية، بتركيزها على الظروف والملابسات الخارجية التي أسهمت في إنتاج الأدب دون أن تفسر الأدب ذاته، ولذا، كانت محاولاتها غير مقنعة تماما، وعاجزة عن التفسير؛ ما دامت تنطلق من احتمالات مبدئية تحاول بعد ذلك تأكيدها من خلال البحث والتحليل. وعلى ذلك، كان التفسير النفسي للأدب أقرب إلى علم النفس، يبتعد بمسافات عن الدراسة الأدبية التي يفترض أن تستقل بموضوعها الذي هو الأدب.

بهذا، وصلت التفسيرات السابقة إلى مأزق كبير،كان من الضروري تجاوزه،من خلال إعادة طرح سؤال الأدب من جديد، ولغرض تأسيس منظور يحاول الانطلاق من الأدب نفسه حتى يكون موضوعا للدراسة العلمية،وتكون له مناهجه الخاصة.

غيّر الشكلانيون الروس السؤال من صيغة: "ما الأدب؟" إلى صيغة :"ما الذي يجعل من أي خطاب لغوي كان أدبا؟". هذا الطرح لا يكون - طبعا - إلا من خلال اعتبار الأدب ظاهرة لغوية متميزة، يجب إدراكها، ومعرفتها من خلال البحث والتحليل. ولا يتم ذلك إلا من خلال عزل الأدب عن كلّ ما يحيط به، ودراسة النص الأدبي كما هو، قصد القبض عن المعطيات التي تجعل من هذا النتاج اللغوي عملا أدبيا.

يلخص إيخنباوم Eikhenbaum مشروع الشكلانية في ميزة أساسية ليست في ((اعتبار الشكلانية نظرية جمالية، ولا منهجية تمثل نظاما علميا محددا، إنما الرغبة في

خلق علم أدبي مستقل، انطلاقا من المميزات الداخلية للآليات الأدبية))[1]. إنّ المشروع علمي بالدرجة الأولى؛ لأنه يضع من اهتماماته التأسيس لعلم مستقل بذاته مهمته البحث عن العناصر المميزة للنتاج الأدبي؛ وهو علم الأدب أو "الأدبيـــة" بمصطلح رومان ياكوبسن R.Jakobson ((هكذا، فإن موضوع عـــلم الأدب ليس الأدب، لـــكن الأدبية أي مـــا يجـــعل من أثر ما أدبا .))[2].فالأدبية ليست إلا محاولة للبحث عن القوانين التي تؤسس شرعية الأدب، بوصفه نتاجا من جهة، وأرضية لتفسيره كونه موضوعا للمعرفة من جهة أخرى.

وبهذا، تجلّي الأدبية المظهر الوحيد والمميز لما هو أدب على حسب اهتمام الشكلانيين بما ((هو مخصوص، أي بما هو أدبي خالص، كان أصل النزعة التي تسوي الأدب بالأدبية، والتي تخـــتزل الأدب إلى سماته المميزة.))[3].تشكلت لدى الشكلانين نظرة شمولية – بعد الممارسة النصية – تكونت في إطار نظري، كان له الفضل في تغيير النظرة إلى الأدب من جهة، وفي تأسيس التصورات الجادة في مجال التنظير للأدب،وعلى الخصوص البنيوية التي تعد بمثابة ((النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني،تشير إلى الطريق نحو تصور للأدب، يستطيع أن ينصف الوحدة وسمو فن الأدب.))[4].وليس هذا السمو إلا تكريسا لأدبية الأدب، باعتباره إنجازا فنيا قائما بذاته، له قوانينه الخاصة التي يشتغل وفقها.

يرى (ت. تودورف T.Todorov) ضرورة التمييز بين موقفين((الأول: يرى في النص الأدبي نفسه موضوعا كافيا للمعرفة؛ أما بالنسبة للثاني: فإنّ كلّ نص خاص

---

[1]-Eikhenbaume, théorie de la méthode formelle in T.Todorov, Théorie de la littérature Paris, éd. Seuil, 1965, p. 33.

[2] -R. Jakobson, Huit questions de poétique, Paris,éd. Seuil, 1977, p. .6

[3] الشكلانية الروسية فكتور ايرليخ تر. الولي محمد .المركز الثقافي العربي ط1 2000 .ص50.

[4]- المرجع نفسه، ص66.

هو تجلّ لبنية مجردة.))[1]. يركز الموقف الأول على الأدب بوصفه نتاجا فريدا مستقلا بذاته، ووحدة مغلقة لا تحتاج إلى أي عناصر خارجية، بينما يعتبر الموقف الثاني أن هذا النص المستقل، هو في واقع الأمر، تجلّ لبنية مجردة خفية تكشف من خلال البحث والدراسة، أو بالممارسة النصية؛ أي بالتعامل مع الموقف الأول.

الموقفان متداخلان: لا يمكن الفصل بينهما، ومتلازمان: يحقّقان فعالية التصور النظري، لكن تبقى البنية المجردة صورية وافتراضية، وتاليا، يكون البحث عن الأدب "المحتمل الممكن" أكثر من البحث عن الأدب "النتاج".

إنّ أسس مشروع الأدب المحتمل منطلق لنشأة مصطلح الشعريات التي((لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته، وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي، بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب إلا ممكنا من ممكناتها.))[2].شكلت مفاهيم الشكلانية أرضية خصبة لبناء المفهوم البنوي للأدب،انطلاقا من الأدبية، وصولا إلى الشعريات التي تلخص المفهوم البنوي للأدب. ووفقا لهذه التصورات، اكتملت الشعريات كنظرية داخلية للأدب، مادامت تثير سؤال الأدب.

وإذا أردنا الخروج بخلاصة لكلّ هذه التصورات التي انتظمت ونضجت في مصطلح "الشعريات""من خلال التمركز حول سؤال منطقي((وهو: ما الأدب؟ ومن أجل أن تضع جوابا استقرائيا لمعضلة السؤال فإنها ترحل في المسارات التي تسلكها مكونات الخطاب الإبداعي،وتراقب كيفية تضافرها،وآلية عملها الداخلي،ومن ثم، تحدّد الثوابت والمتغيرات، وصولا إلى تحديد نظرية أنواع تقوم على

---

[1] - T.Todorov, Poétique, Paris ,éd. Seuil, 1968, p.15.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)) بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.1: 1994، ص.17.

شكل العلاقات التي تقوم بين عناصر كل نوع أدبي.))[1]،يقيم رونيه وليلك R.Wellek، وأوستين وارين A.Warren تقسيما ثنائيا، إذ يصنفان أغلب تصورات النظرية الأدبية – حسب تقسيم فصول الكتاب، وعلى الخصوص الجزأين: الثالث والرابع – إلى اتجاهين كبيرين:

الاتجاه الأول: يتناول الأدب من الخارج؛ إذ يركز على الظروف المحيطة بالعمل الأدبي التي أسهمت في إنتاجه، وهذه الظروف قد تكون متعلقة بالفرد نفسه، وعالمه الداخلي أو قد تكون اجتماعية متعلقة بنسيج العلاقات الاجتماعية والاقتصادية المرتبطة بالحياة الفكرية والفلسفية لمرحلة ما. يتخذ هذا الاتجاه من العلاقات الخارجية مدخلا لتفسير الأعمال الأدبية والحكم عليها، ومنطلقا للتنظير الأدبي بما ليس هو أدبي، لأنه ينطلق من أرضية علوم أخرى ترى الأدب بمنظورها الخاص وليس الأدب كما هو.

أما الاتجاه الثاني: فإنه يعتبر طبيعة الأدب في ذاته ولذاته، ومن هنا، فهو يركز على الجانب الداخلي للأدب على اعتبار أن الأدب ظاهرة لغوية مستقلة عن الظواهر الإنسانية الأخرى. ومن خلال المعطى الداخلي الذي يعتبر العمل الأدبي وحدة مستقلة في بنائها وتكوينها، تختلف عن طبيعة الظواهر الأخرى، حقّ للأدب أن يشكّل موضوعه الخاص، وعلى النظرية الأدبية أن تراعي هذه الخصوصية لتكون أساسا معتمدا في فهم الظاهرة الأدبية، ومنطلقا للتنظير لها.

يقيم الباحثان تقسيمهما على أساس ثنائية جدلية وسمت التفكير الغربي لمرحلتين مختلفتين: وهي ثنائية (الخارج والداخل) التي تمثل مظهرا جليا للثنائية الأم: السياق والنسق في ((أدبيات الثقافة النقدية الجديدة، أحد تجليات الثنائية الأم السياق

---

[1]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)) بيروت، المركز الثقافي العربي، ط.1(1990، ص.149.

والنسق،وفي الواقع فهي ليست سوى تنويع لجدل فكري قائم بين الفلسفة التقليدية التي أقامت صرحها على ركائز النزعة الإنسانية، فكان لهيجل، وماركس، ومن تلاهما، الأثر الواضح في ربط بناء المعنى بالسياق ... ثم برزت اللسانيات البنوية التي طعمت الفكر البنوي بمقولة النسق، وقضت على أســـطورة وجود المعنى كبناء يحيل على الذات والعالم.))[1].لم يستطع هذا الجدل حسم المشكلة، نظرا لتداخل جوانب عديدة في رسم معالم الظاهرة الأدبية من جهة أولى، ونظرا لتصادم التصورات الفلسفية من جهة ثانية، واختلاف المنطلقات من جهة أخرى.

لقد كان الاتجاه الثاني بمثابة ردّ الفعل للاتجاه الأول، نظرا للمأزق التعليلي الذي وقعت فيه الدراسات الخارجية السياق، والمتمثل في الإسقاط الآلي لثنائية العلة والمعلول على الأدب التي ((لا تستطيع أن تتخلّص من مشكلات وصف موضوع كالعمل الأدبي، وتحليله، وتقييمه. إنّ العلة لا تتناسب مع المعلول؛ إذ على الدوام، لا يـــمكن التنبؤ بالـــنتيجة الملموسة (وهي العـــمل الأدبي) لهـــذه الأسباب الخارجية.))[2].ألغت البنيوية سلطة المرجع، وراحت تفتكّ النص من الأب الروحي الذي ظل لسنوات طويلة يعلن عن ملكيته المشروعة لمولوده، وكان يرغم الآخرين على الاعتراف بهذا الانتماء الأبوي.انهار مفهوم المؤلف و قدمت ((اللسانيات أداة تحليلية نفيسة لتدمير المؤلف؛ فقد أوضحت أن التعبير في جملته، إنما هو سيرورة فارغة، تعمل بشكل كامل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تملأ بشخص المتخاطبين؛ فالمؤلف لسانيا، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب، كما أن الضمير "أنا" ليس شيئا آخر

---

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، الجزء الثاني، وهران دار الغرب للنـــشر والتوزيـــع، ط.2001-2002، ص.178.

[2]- رنيه ويليك و أوستين وارين، نظرية الأدب، ص.75.

غير ذلك الذي يقول " أنا". فاللغة تعرف "الفاعل" وليس "الشخص".))[1].ووفقا لهذا التصور يمكننا التركيز على نقطتين أساسيتين:

أولهما: ليس المؤلف ذاتا تعلن عن نفسها، بوصفها شخصا أو إنسانا من لحم ودم، إنما ذات فاعلة؛ تقوم بإنجاز فعل لغوي يتحول إلى أدب تخييلي، يؤسس واقعيته من خلال المكتوب، وليس الواقع الخارجي:

ثانيا: وهو المهم؛ يتمثل في الأرضية المعرفية التي سمحت بذلك، وهي "اللسانيات"، بوصفها علما للغة؛ فقد شكلت اللسانيات ثورة في التفكير العلمي المعاصر، حينما أسست للدراسة العلمية للغة البشرية، من خلال رؤية علمية، وذلك بأنْ حددت موضوعها المتمثل في اللسان، منهجها المتمثل في البنوية بوصفها طريقة في معالجة الظواهر، من خلال البحث عن نظام الظواهر، والقوانين التي تتحكم فيها.

ومن هذا المنطلق، نفهم أن البنوية نشأت في حضن اللسانيات، ثم انتقلت إلى حقل الدراسة الأدبية، وفتح المجال للبحث عن نظام الأدب على غرار نظام اللغة. لقد ((شجعت اللسانيات البنوية الخطاب النقدي على البحث عن النسق الأدبي، انطلاقا من فكرة الكلية، والعلاقة التي تجمع عناصر النص الأدبي.))[2]، دون إغفال المشروع الحقيقي الذي يتمثل في البحث عن النماذج العليا أو البنيات التي تنظم النتاج الأدبي.

إن الحقيقة التي لا ينبغي إغفالها، هي أن الخطاب البنوي لم يعرف طريقه إلى التماسك والانسجام إلا بعد المحاولات الأولى للسانيات[3]، حيث أمدّته بكلّ الأدوات النظرية والتحليلية الممكنة في التعامل مع الظواهر. إن الأدب ظاهرة لغوية يشتغل من

---

[1]- رولان بارت، موت المؤلف (ضمن هسهسة اللغة) تر. منذر عياشي، حلب مركز الإنماء الحضاري، ط.1 1999، ص.78.

[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص.35.

[3]- المرجع نفسه، ص.22.

خلال اللغة،ومن هنا،لا يمكننا فهم الأدب إلا من خلال دراسة اللغة،ولهذا السبب،كانت اللسانيات هي الأرضية، والمنطلق بالنسبة للشكلانيين الروس، والبنويين في كل العلوم الإنسانية .

سحر النظام اللساني منظري الأدب، فراحوا يبحثون عن النسق الأدبي، اقتفاء بالنسق اللساني الذي يختصر كل تغيرات الكلام في أنظمة مختزلة وثابتة، وعلى الشاكلة نفسها، راح البحث يقتفي، من خلال تعدّد النصوص وتنوعها، أثر الأنموذج الأدبي الذي يختصر كل الإنجازات النصية إلى بنيات مجردة قارة ثابتة، أو بعبارة أخرى، إلى قوانين الأدب، مادام الهدف العام يتمثل في التأسيس لعلم الأدب.

إنّ مشروعا من هذا القبيل، لم يسلم من الإخفاق الذي صاحب البنوية،فأوصلها إلى طريق مسدود، بحيث لم تستطع إيجاد حل للمعضلة،و ((هي أنها كانت تريد استخلاص نسق عام يمكن أن يكون أنموذجا لأكبر عدد من النصوص، وفي الوقت نفسه، الإيمان بخصيصة كل نص.))[1]. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لم تحقّق البنوية ما كانت تصبو إليه فعليا (النماذج العليا) بل اقتصرت على دراسة نصوص منفردة، ثم عممت تلك النتائج على سبيل الاستقراء على كل النصوص؛وهذا يلغي،ليس خصيصة كلّ نص، إنما يلغي النصوص الأخرى كليا.

صحيح أن البنوية لم تحقق مشروعها، لكنها قدمت مجهودا علميا كبيرا في مقاربة النصوص الأدبية، وتحليلها، وكشف نظامها الداخلي، بالارتكاز على معطيات لسانية اقترضتها من اللسانيات، نلمس ذلك بوضوح عند جلهم، في دراساتهم الرائدة. وعلى هذا الأساس، فإنّ الدراسات (ما بعد البنيوية) اتجهت إلى النص، محاولة الاقتراب منه أكثر.

---

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، ص. 58.

طبعت الدراسات البنوية مرحلة حاسمة من تاريخ نظرية الأدب، واكتسحت كل العلوم الإنسانية، خاصة، مفهوم "النسق" الذي غير منطلق وجهات النظر إلى الأشياء، من خلال اندراجها في نظام من العلاقات. ولقد فسح منطق العلاقات المجال لتأكيد سلطة النسق على الظواهر التي لا تدرك إلا به، ومن خلاله، ولكنه، على الرغم من ذلك، لم يستطع إلغاء كينونة السياق.

يظهر ذلك جليا في تلك المرحلة التي طبعت مراجعات الدعاوى البنوية أو ما يسمى بـــ (ما بعد البنوية)، لكن المفهوم تغير جزئيا؛ فلم يعد معناه مقتصرا على ذلك الخارج الذي يؤطر النص الأدبي،ويتحكم فيه، بل تحول إلى معنى دينامي فعال، يسمح بالتبادل الحي بين الخارج والنص، حيث يمتص النص المعطيات الخارجية ليصوغها في رؤية جديدة مبتكرة، تحرّر المدلول، وتشكّله من خلال النص ذاته.

2-نظرية الأدب/ نظرية النص:

ركزت نظريات الأدب على التصورات الكلية الشمولية، و لم تفكر في العنصر الأساسي في حقلها، ممثّلا في العمل الأدبي في حد ذاته – ما دام الأدب ممارسة نصية ضمن منظومة ثقافية – لذا كانت إسهاماتها متعثرة في منطلقها.

لقد كتب الكثير عن الأدب، ومع ذلك، لم يكن النص حاضرا في مجالها، مع أنّه النتاج المباشر والفعلي للصيرورة الأدبية، إذ يستحيل ((وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة.))[1].لا يمكن، بأي حال من الأحوال، تجاوز العمل الأدبي في أي ممارسة تنظيرية، ولكن، هل أدركت المحاولات التنظيرية للأدب هذه الحقيقة؟ .. وهل فكرت في إشكال منطلقها (من أين ننطلق في التنظير)).. وهل حاولت البحث عمّا هو نص أدبي لتشكّل تصورا شموليا للأدب؟.. الجواب بالنفي حتما، إذ إنّ كلّ طرائق النظريات السياقية، كانت استنتاجية، تفترض معطيات كلّية

[1]- رينيه ويليك و أوستين وارين، نظرية الأدب،ص.41.

عن الأدب ثم تحاول التعامل مع النص الأدبي من خلال هذه الكليات، متجاوزة بذلك موضوعها الحقيقي والفعلي.

لقد أخفقت هذه المحاولات في مشروعها أيّما إخفاق، وإذا بها تتراجع، على الرغم من تعاملها مع النص بطريقة أو أخرى. والأكثر من ذلك أنّها انزاحت عن الحقل الأدبي، فإذا((كانت نظرية الأدب – من حيث هي مفهوم وممارسة – قد تطورت في كنف الدراسات السياقية، مثل: علم الاجتماع، والتاريخ، وعلم النفس،وعلم الجمال التقليدي، فإنّها قد بدأت – تدريجيا – تنزاح عن الحقل الأدبي؛ ويعود هذا إلى تطور المشهد النقدي الذي اكتسحته اللسانيات،وعلوم اللغة،والسيميائيات،وقد بدأ هذا المفهوم ينمحي لحساب مفهوم جديد هو (نظرية النص) و(علم النص).))[1].لقد منحت اللسانيات، بأرضيتها المعرفية، وأدواتها الإجرائية للخطاب النقدي، إمكانية كبيرة لمراجعة أدواته وطروحاته في التعامل مع الخطاب الأدبي على الرغم من المأزق الذي عرفته. لقد اقتصرت اللسانيات، في معالجتها للظاهرة اللغوية، على الجانب التجريدي النموذجي للبنية، وحاولت البحث عن القوانين التي تحكم اللسان البشري، انطلاقا من الثنائية السوسيرية الشهيرة: اللسان/الكلام، على أساس أن اللسان يمثل الجانب التجريدي للقوانين القارة في أدمغة الناطقين بلغة معينة، وأنّ الكلام يمثل التجسيد الفعلي لهذا النسق،لذلك،فهو فردي،واللسان جماعي.

يرى سوسير Saussureبأن اللسان هو الموضوع الحقيقي والفعلي، طالما أنه يحقّق شرط التجانس، خلاف اللغة التي تتوزعها معارف مختلفة، مما يعيق استقلاليتها لتكون موضوعا منسجما، والكلام فردي؛ لا يدخل في النطاق الجماعي للغة، فإذا

---

[1]– حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر (مقاربة سيميائية)، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة،الجزائر، السنة الجامعية: 1997/1996، ص.63.

كان له الحضور، فإنّه ينحصر في تحقيق آلية اللسان، وجعل وجود اللسان إمكانا فعليا من القوة إلى الفعل، زيادة على أنه يمثل نقطة الانطلاق بالنسبة إلى عالم اللغة في دراسته للسان البشري، ما دام أنّه قابل للملاحظة.

عزل سوسير Saussure اللغة، واستبعد الكلام، مع أنه ممارسة فعلية؛ ليصل إلى حلّ الإشكال الإبستيمولوجي العويص المتمثل في: إمكانية تطبيق المنهج العلمي في دراسة اللغة البشرية، لذلك، كان هدفه الأساس، هو البحث عن الموضوع الفعلي للسانيات أولا، ثم طرح المنهج الذي يراه مناسبا لهذا الغرض، وكان منهجه في ذلك المنهج "السانكروني" الذي شكل إرهاصا مباشرا للسانيات البنوية.

تقوم اللسانيات البنوية على كلّ النتاج السوسيري، في اعتبار اللسان موضوعا للدرس اللساني، وانطلقت من ثنائيات تشيّد من خلالها صرح الدراسة الصورية: اللسان/الكلام، الدياكروني/السانكروني، الاستبدال/التركيب، الدال/المدلول، ينضاف إلى ذلك: اعتباطية العلامة اللسانية، حيث لا تقيم اللغة أي علاقة مع المحيط الخارجي، ومن هنا، تحقّق اللغة استقلالها مع العالم؛ ذلك أنّها لا تمثل الأشياء، وإنما تربط بين الصورة السمعية والصورة الذهنية للأشياء.

كان المسعى الأساس للسانيات البنوية يتحقق رويدا، من خلال رغبتها في البحث عن البنيات التجريدية التي تنظّم النشاط اللغوي من جهة، وتجعل اللغة إمكانية معرفية من جهة أخرى، بوصفها موضوعا إبستيمولوجيا.

انتقلت هذه الآليات كلّها إلى الخطاب النقدي الذي سيحاول التأسيس لكيانه المعرفي، بوصفه جهازا مفاهيميا يعالج الظاهرة الأدبية، انطلاقا من أرضية علمية، وعلى هذا الأساس، فإنّ الخطاب النقدي سيسعى لتأصيل هذه الغاية، بتبنيه الإجراءات البنوية، وفي الوقت نفسه، سيسعى إلى تفسير الظاهرة الأدبية تفسيرا علميا، يستند إلى مقاربة مباشرة للنتاج الأدبي.

تتوقف اللسانيات في تعاملها مع اللغة عند مستوى الجملة، ويتوقف عند الجملة بوصفها وحدة تامة الأركان؛ وتؤدي غرضا مفيدا، في حين، يتجاوز الكلام مستوى الجملة الواحدة؛ ليفتح مجالا للتعالق بين الجمل، في وحدة عليا، يمكن أن نطلق عليها مبدئيا: الخطاب أو النص.

ولا يتوقف النتاج اللغوي عند حدود الجملة، ذلك أننا نتعامل بوحدات لا متناهية من الجمل، وليس بجمل منفردة منعزلة. تتآلف هذه الجمل فيما بينها داخل نطاق بنية عليا تتجاوز بنية الجملة؛ أي إنّ الكلام يتألف من بنية صغرى هي الجملة، وبنية كبرى هي الخطاب أو النص. كما تراعي عناصر أخرى، تدخل في نطاق العملية التواصلية، وتربط بالسياق المتفاعل مع كلّ جوانب الحياة الإنسانية في ((جميع المناحي التي تحيط بالحياة الإنسانية، ومنها على وجه الخصوص، ضرورة التواصل بين البشر وحاجاتهم للتفاهم عبر آليات التخاطب والحوار، ذلك أنهم يتوافرون على خصيصة الصوت اللغوي القابل للتقطيع المزدوج – كما أشار إلى ذلك أندري مارتيني – القادر على حمل نواة المعنى.))[1].لقد أغفل سوسير الجانب الدينامكي التفاعلي للكلام رغم أهميته في إنتاج المعنى، وأغرق الدراسة اللسانية في بوتقة النسق، واقتفت المدرسة البنوية أثره، ملغية السياق من مشروعها، معتبرة إياه عنصرا خارج اللسان، بحيث لا يمكن التعويل عليه في أية محاولة لمقاربة اللغة. وبهذا الإجراء انغلقت اللسانيات على نفسها، وتقوقعت داخل الدراسة الصورية،متجاهلة الحقيقة الفعلية للنشاط الكلامي،كونه فعالية إنجازية تتعالق مع مختلف جوانب الحياة الإنسانية، لذلك لا يمكننا دراسة اللغة بعيدا عن هذا التصور الحيوي.

---

[1]– أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار (المفاهيم والآليات)، جامعة وهران) منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، ط.1 2004، صص35-36.

على اللسانيات أن تضع في الاعتبار هذا الجانب حتى تتمكن من فكّ عزلتها.و((لكي تحقق اللسانيات استكشافات جديدة في مجال علم "تحليل الخطاب"،ينبغي أن تفك عزلتها بالتفاعل مع حقول العلوم الإنسانية. ولا تبقى حبيسة زاوية ضيقة ومحدودة، وهذا الطموح، يسمح بإبراز قضايا كثيرة تتعلق بالإشكالية اللسانية، وموقع تحليل الخطاب، وسيفضي إلى إثارة أسئلة جوهرية ذات صلة بنظرية النص، ونظرية القراءة.))[1].إنّ اللغة نظام تواصلي، يفترض حضور ذات متكلمة؛ تقوم بإنجاز فعل لغوي منظم ومبنين، يكون نواة لإنتاج المعنى، بناء على الإمكانات التي يسمح بها نظام اللسان، كما يفترض وجود ذات متلقية؛ تقوم بتفكيك الفعل الكلامي، من خلال اكتشاف هذا النظام لإدراك المعنى، ينضاف إلى ذلك السياق الذي يؤطر العملية التواصلية، ويضمن صيرورتها حينما يوفر جملة المعطيات الاجتماعية والثقافية التي تتفاعل مع محتوى الفعل التواصلي أو (نواة) المعنى. ومن هنا،تستطيع الذات المتكلمة تحديد قصدها من خلال الكلام، وإبلاغ ذلك إلى الذات المتلقية، داخل صيرورة العملية التواصلية التي لا تقتصر على طرف واحد، كما تصوّر ذلك سوسيرSaussure .

ليست اللغة – إذا – ذلك النسق المغلق من العلامات، بل كونها ((نشاطا تواصليا لإنجاز أفعال تواصلية.))[2]، تتولّد عنها نصوص تكون نواة لإنتاج المعنى، في إطار الممارسة الدالة،للتعبير عن الأفكار،في رحاب الصيرورة التاريخية للإنسان.وعلى هذا الأساس((فإنّ اللغة، بوصفها نسقا من العلامات الاعتباطية التي تعبر عن

---

[1]– أحمد يوسف، تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات، مجلة نزوى، ع. 12، أكتـــوبر 1997ص.41.

[2]– زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، تر. سعيد حـــسن بحـــيري، القاهرة مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ، ط.1. 2003، ص.21.

الأغراض والأفكار، غير منفصلة عن عالم النص.))[1].إنّ الذات المتكلمة تنتج نصوصا، وليس كلمات متراصفة في حدود جمل منفصلة، وما دام الأمر كذلك، فإنّ اللغة ستخرج من نطاق الدراسة اللسانية إلى حقل أكثر رحابة وشمولية، يعرف بـــ (علم النص)، حيث يضع هذا العلم على عاتقه دراسة النصوص، وتحليلها؛ لغرض البحث عن نمذجة شمولية لكلّ النصوص المنتجة في شتى مجالات الحياة الإنسانية، وتحديد قوانين وآليات بنائها، في محاولة اقتراح "شكلنة" خاصة، تختزل كلّ النصوص في أبنية منظمة، ومن هنا، ستتمثّل ((مهمة علم النص، بناء على ذلك، في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية، بمستوياتها المختلفة.))[2]، سواء أكانت نصوصا أدبية، أم غير أدبية.

يصف علم النص الأبنية المتحكمة في إنتاج كل النصوص، فيكتسي طابع الشمولية،ويتقاطع مع حقول معرفية مختلفة: علم النفس المعرفي،والأنثروبولوجيا،والتاريخ،واللسانيات، خاصة السيميائيات التي أسست لهذا الحقل، وأدرجت النص ضمن انشغالاتها الأساسية،و على الخصوص نمذجة النصوص،و عليه ((تكمن إحدى مشكلات السيميائيات في تعويض الرؤية البلاغية العتيقة للأنواع، بنمذجة للنصوص؛ أي بصيغة أخرى، تحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة عبر موقعتها في النص العام (الثقافة) الذي تنتمي إليه، وينتمي بدوره إليها.))[3].يطرح علم النص إشكال النصوص، بوصفها ممارسة دالة داخل الصيرورة الثقافية: كيف تتشكل النصوص؟.. وكيف تشتغل؟.. وهل تشتغل بطريقة

---

[1]- أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، ص.27.

[2]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمـــان، ط.1 1996 ص.319.

[3]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، الدار البيضاء- دار توبقال للنـــشر،، ط.2 1997 ص.21.

واحدة،خاصة في النصوص الأدبية؟.. وهل هناك قواعد تنظمها؟.. وما طبيعة هذه القواعد؟.. أسئلة كبيرة مطروحة على البحث، يحاول المختصون الإجابة عنها، من خلال تقديم جملة من المقترحات النظرية التي تتأسس على المقاربة المباشرة للنصوص،حتى وإن تنوعت المرجعيات.

وعلى الرغم من كلّ هذه المحاولات، يبقى إشكال النص الأدبي مطروحا –إن لم نقل مستعصيا–طالما أنه ينهل من اللغة، ويتجاوزها في الآن نفسه، مقيما علاقة مع وحدات، تخرج عن نطاق اللغة، وتتفاعل مع كل الممارسات الدالة الممكنة الموجودة في ثقافة ما. إنّ النص الأدبي مفتوح على المحتمل والممكن، وهو – في الوقت نفسه – منكفئ على ذاته؛ يكونها ويراجعها من خلال الانتظام الداخلي، لكن، وقبل الكلام عن النص الأدبي، علينا تحديد ماهية النص أولا. فما هو النص؟

الفصل الأول

النص والنص الأدبي

شكل النص حقلا محوريا لكثير من التأملات والدراسات العلمية، خاصة في مجال العلوم الإنسانية،دون أن يستقل بنفسه، بوصفه موضوعا معرفيا لعلم خاص،يتناوله بالدرس والتحليل، لذلك، طمحت جملة من العلوم والمعارف أن تستقل به، وتستثمره في مجال بحثها حتى يصبح موضوعا خاصا بها. ((طمحت مقولات المقدس والجميل واللاعقلاني/الدين، وعلم الجمال، والتطبيب النفسي، والخطابات المرتبطة بها، الواحدة تلوى الأخرى، إلى تملّك هذا "الموضوع الخصوصي" الذي لا يمكن تعيينه بدون تصنيفه في خانة إحدى الإيديولوجيات الاحتوائية، وهو الذي يشكل مركز اهتمامنا ونطلق عليه بالتالي اسم (النص).))[1]. لهذا السبب، ظل النص مفهوما إشكاليا صعب التحديد حاول كلّ علم تعريفه وفق الوجهة التي يفرضها،حتى أوشك النص أن ينمحي داخل هذا السجال العلمي.

ترجع صعوبة تحديد مفهوم النص إلى سببين أساسين جعلا ((من مفهوم "النص" مفهوما إشكاليا، الأول: هو عدم استقراره كمفهوم نقدي، والثاني: محاولة كلّ حقل من حقول المعرفة استغلاله لأهداف إجرائية منهجية.))[2].ويمكن أن نضيف سببا ثالثا أكثر عمقا،يتعلّق بالاختصاص الواحد الذي يقدم مفاهيم مختلفة ومتباعدة،بسبب اختلاف المرجعيات والتوجهات، فإذا أخدنا على سبيل المثال (اللسانيات)، فإننا نجد أنّ كلّ اتجاه يقدم تعريفا معينا للنص، انطلاقا من مرجعية خاصة: (البنوية، التداوليات، السيمائيات..)، وسنعمل على تبيين هذه الفروقات، من خلال محاولتنا – لاحقا – في هذا الفصل الذي يسعى إلى ضبط التعريفات الممكنة،وفقا للاتجاهات المختلفة.

---

[1]–جوليا كريستيفا . علم النص ص. 07.

[2]–حسين خمري.نظرية النص في النقد المعاصر.ص. 83.

لا ننكر بأن هذه الأسباب الثلاثة، تجعل مهمة الباحث صعبة ومعقدة إلى حد معيّن، كما أنه لا يمكننا أن ننكر تلك المجهودات العلمية المبذولة في هذا السياق، التي حاولت أن تخلص النص من هذه المتاهة،وتضع الأسس الأولى لعلم بدأ يبني أركانه،ويشد من أزره مع تلاقحه مع اللسانيات التي عرفت نقلة علمية كبيرة، حينما انتقلت من تعاملها الضيق مع الجملة، إلى المتواليات الجملية أوالنص.على هذا الأساس،انبثقت لسانيات النص، محددة مجالها ضمن نطاق الممارسة اللغوية التي تقوم على إنتاج النصوص بالدرجة الأولى، وليس رصفا لمدونة من الألفاظ، معدة سلفا في بطون المعاجم.

بهذا الشكل، يمكن أن نزعم أنّنا تجاوزنا الإشكال الأول، حين يستقر النص في حقل علمي خاص؛له موضوعه،ومنهجه،وأدواته الإجرائية،وعلى هذا الأساس، يتراجع الإشكال الآخر؛المتعلق بحصار الحقول المعرفية وتنافسها. وإذا زعمنا تجاوز هاتين الصعوبتين، يبقي لنا أن نقتحم مجال المفهوم: ما هو النص؟

1- تعريف النص:

يقـــرّ يوري لوتمانIouri Lotmane، في كتابه "بنية النص الفني"[1] صراحة،صعوبة تعريف النص، لذا فإن أي محاولة في مجاله، ستكون - ولا ريب - محفوفة بالمخاطر، من جهة أنْ ليس هناك تعريف محدد وشامل للنص، ومصادفتنا تعريفات لا حصر لها في المؤلفات المتخصصة من جهة أخرى، لدرجة القول: إنّ لكلّ باحث تعريفه الخاص له، مما يعقد مهمة البحث في المفهوم. لكن، وعلى الرغم من ذلك، سنحاول بيان أهم التصورات التي تحيط بالموضوع وترصده.

يعرف غريماس A.Greimas وكورتيسCourtes النص من خلال تكوينه المادي، على أساس تقابله مع الخطاب فالنص ((بوصفه ملفوظا يتقابل مع الخطاب

[1] -Iouri Lotman, La structure du texte artistique, trad du russe par,Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong , Paris , Gallimard,1973.

وفقا لمادة التعبير–كتابية أو صوتية–المستعملة لأجل إبراز الفعل اللساني))[1]. يشترك النص هنا مع الخطاب في المكون الأساسي؛ أي بوصفهما (ملفوظا)، ويختلفان في مادة التعبير: النص مكتوب، والخطاب منطوق، وبهذا، تكون الكتابة هي الحد الفاصل بينهما، و عليه يمكن أن ((نسمي (نصا)، كلّ خطاب مثبت بالكتابة. ومن خلال هذا التعريف، فإن التثبيت بالكتابة يكون النص ذاته.))[2].إنّ النص،في نظر غريماسGreimas وكورتيسCourtes ممارسة لسانية بالدرجة الأولى، تتشكّل في مكون لساني، نطلق عليه "ملفوظا"، يتحدّد بمادة تعبيره التي هي الكتابة أساسا، بينما يركز بول ريكورPaul Ricoeur على فعل التثبيت للمنطوق عن طريق عملية الكتابة.

يطرح هذا التصور جملة من الإشكالات بدل أن يحل الإشكال الأولي المتعلق بالنص.

- أولا: إنّه يحاول تعريف النص، بتحديد مقابل له، وكأن الحدّ الأول لا يفهم إلا بفهم الحدّ الثاني؛ أي أنّنا لا نعرف النص إلا إذا عرفنا الخطاب.
- ثانيا : يمكن لأي خطاب أن يكون نصا إذا كتب،كما أنّ المكتوب ذاته،يمكن أن يتحول إلى خطاب إذا لفظ، بهذا الشكل، لا نحدّد لا النص ولا الخطاب، وسنقع في مأزق أننا لا ندرك الفرق بينهما، ولا نحدّدهما أصلا، وفي هذه الحالة، لا يمكننا الوثوق بمحاولة كلّ من غريماس Greimas، وبول ريكورP.Ricoeur، مما يدفعنا إلى البحث عن محاولات أخرى، ولا يتأتّى لنا ذلك إلا بالرجوع إلى الأصل (الإيتيمولوجي) لكلمة Texte.

[1]-Sémiotique.Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage,Classiques Hachette, 1986. p .389.

[2] -Paul Ricoeur,Du texte a l' action. Paris,Edition Du Seuil ,1986. p 154.

لقد أرجع (جان فرانسوا جان ديلو – Jean-François Jeandillou) المصطلح إلى أصله الإيتيمولوجي الذي يـــربط الـــنص بالنسيج((إنّ النـــص،بموجب أصله الإيتيمولوجي، من اللاتينية (textus ;tissus)، المشتق من الفعل (texére – نسج، فتل) تشبيها بالنسج – tissage.))[1].ثم انتقل هذا المفهوم،الذي يعني (النسج والحياكة) إلى الاستعمال الاصطلاحي في الدراسات العلمية الخاصة بالنص، من خلال التشابه الموجود بين عمل النص وعمل النسج والحياكة. كان هذا الانتقال استعاريا إذ ((استعمل النقد المعاصر في أغلب الأحيان، هذه الاستعارة (téxtile – النسيج) بداية من الستينات،ليجسد النص، بوصفه ضفيرة مبنينة من الكلمات والجمل، حيث تتقاطع سلسلة (على المحور التركيبي) ولحمة (على المحور الاستبدالي). إنّ النص يكتسب اتساقه من تراصف مكوناته وتوافقاتها غيابيا.))[2].هناك – إذا – علاقة مشابهة بين عملية النسج، التي تتمّ عن طريق ترتيب الخيوط عموديا وأفقيا، حيث حياكة القطعة تكون بتشابك الخيوط عموديا وأفقيا في الآن نفسه، وبين الفعل اللغوي، الذي يضم الكلمات والجمل، في عملية تركيبية، على المحور الأفقي، وعملية استبدالية، على المحور العمودي، والنص لا يتشكّل إلا بضم المستويين في ضفيرة متشابكة مبنية، ووفق نسق يضبط الكلمات في الجمل، والجمل في ما بينها، حتى تتحقّق هذه اللحمة.

يمكننا عند هذه النقطة أن نضع الخطوة الأولى التي تساعدنا على بناء تعريف مبدئي للنص، معتمدين على المفاتيح الآتية: النسج، الضفيرة، الكلمات، الجمل، بنينة، المحور التركيبي،المحور الاستبدالي، بناء الجمل وفق نسق ما،وعليه،نضع تصورا((مبدئيا تشكّل كلّ متتالية من الجمل – كما يذهب إلى ذلك هاليدي ورقية حسن– نصا، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح، بين بعض عناصر هذه

[1]- Jean-François Jeandillou,L‘Analyse textulle, Paris,Armand Collin/Masson 1997. p.29.
[2] – Ibid, p. 29.

الجمل علاقات. تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر، وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عـــنصر، ومتتالية برمتها، سابقة أو لاحقة.))[1].هناك مبدآن أساسيان لتحديد النص، الأول: أنّ كلّ متوالية من الجمل المتتابعة تشكل نصا، والثاني: أنّ الجمل تأتلف فيما بينها، وفق نسق من العلاقات، بحيث تتّصل كل جملة بأخرى عن طريق الربط: إما بين جملتين، و إما بين جملة وأجزاء من جملة أخرى، وإما بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو لاحقة، وهنا يعد التتابع عنصرا فعالا لإدراك العلاقة بين السابق واللاحق.

إنّ المتوالية – إذا – ليست عفوية أو اعتباطية، وإنما مؤطرة بمنظومة من العلاقات، تضم جملة من الروابط في الغالب، تكون نحوية، حتى تلتئم الجمل فيما بينها، وتتسق مكونة وحدة كلية تامة ومحددة، تجمع كلّ الأجزاء التي كانت تبدو في بداية الأمر مختلفة.

يكاد يتفق الباحثون على أن النص ممارسة لغوية تحدث داخل نطاق اللسان،وتتمّ هذه الممارسة عن طريق تركيب الوحدات اللغوية في منظومة من الجمل المتآلفة فيما بينها، كما ((يذهب برينكر – Brinker في تحديده للنص إلى أنه تتابع مترابط من الجمل، ويستنتج من ذلك أن الجملة، بوصفها جزءا صغيرا، ترمز إلى النص.))[2].نلاحظ أن تعريف النص يتموقع بين قطبين، هما: الجملة والمتوالية من الجمل، مما يجعلنا نستنج أن الجملة تمثل النواة التكوينية الأولى، وفي الآن نفسه، ترمز الجملة إلى النص. ولعله من الواضح أن نشير إلى أنّ الجملة، لا يمكن أن تكون نصا

---

[1]– محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)،المركز الثقافي العربي الدار البيـــضاء ط2 2006.ص13.

[2]– سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمـــان، ط.1 31 1997، ص.103.

كاملا إلا في سياقات معينة، حيث تقوم مقام النص كلّه، لاسيما، إذا نظرنا إلى الوجه التداولي للفعل اللغوي.

يمكن((أن يتوافق النص مع جملة، كما يمكن أن يتوافق مع كتاب كامل، إنّه يتحدّد من خلال استقلاليته وانغلاقه (حتى وإن كانت بعض النصوص غير مغلقة بمعنى آخر)،إنّه يؤسس نظاما لا يجب أن نماثله مع النظام اللساني،ولكن في علاقة معه؛علاقة تجاور وتماثل في الآن نفسه.))[1]. يتّفق كلّ من توردروفTodorov وبرينكرBrinker على أن الحد الأدنى للنص هو الجملة التي يمكنها أن تحتل موضع النص، دون أن يحددا كيف يكون ذلك، مع العلم أن الأمر مشروط بسياقات معينة. ففي الوقت الذي يحيل فيه برينكرBrinker إلى المتوالية المترابطة، نجد تودوروف Todorov يتكلّم عن الكتاب الذي يمثل وحدة مكتملة وتامة، لها نهاية معلومة. لكن، لماذا الكتاب بالذات؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال، ينبغي أن نتطرق إلى قضيتين جوهريتين، أثارهما توردروف Todorov ، إلى جانب القضية المثارة سابقا:

1- يقيم النص نسقا خاصا به، معتبرا النسق اللساني أرضية ينطلق منها، دون أن يتماثل معه، وعليه، فإنه يؤسس لعلاقة خاصة معه، تقوم على أساس التجاور والتماثل وتتمّ العلاقة داخل اللغة، بحيث تكون اللغة هي نقطة البداية والغاية في الآن نفسه، دون أن ندخل في دائرة مغلقة.

إنّنا أمام نسقين متجاورين، الأول: معلوم النسق اللساني، والثاني مجهول وغير محدد، لذا، من الضروري أن نتساءل عن طبيعة هذا النظام الخاص الذي يؤسسه النص، وكيف يتأسس؟.. وكيف يشتغل؟.. وما طبيعة العلاقة التي يقيمها مع النسق اللساني؟.. وهل تقتصر على التجاور والتماثل؟.. أم تتجاوز ذلك؟. أسئلة كثيرة،تتطلب منا تفحصا دقيقا لأي شيء، وتحليلا معمقا في الفصول اللاحقة.

---

[1] - Tzivtan Todorov .Oswald Ducrot,Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Paris,édition Du Seuil.1ere édition, 1972, p. 375.

2- يتميز النظام الذي يؤسسه النص بخاصيتين جوهريتين، هما: الاستقلالية والانغلاق. وقولنا: "مستقل"؛ كونه لا يتماثل مع النسق اللساني، وقولنا: "منغلق""لأنّه مكتف بذاته، يشتغل داخل اللغة.

تبدو هذه الخاصية نسبية، ما دام تودوروف Todorov لا يستبعد أن هناك نصوصا ليست مغلقة بطبيعة الحال، لكنه، من وجهة نظر أخرى، لا يعمد إلى توضحها، لذا، فنحن أمام وجهتين مختلفتين، الأولى: تعد النسق "مغلقا"، والثانية: تراه "مفتوحا".

يضعنا تودوروف Todorov أمام سياقين معرفيين طبَعَا التفكير الغربي:

- يتجلى التوجّه المعرفي الأول في المناخ البنوي الذي نشأ في حضن اللسانيات،وشمل العلوم الإنسانية، بما فيها النقد والأدب. ذلك أنّ النص - في نظر البنويين - نظام مستقل بذاته، منغلق على نفسه، لا يحتاج إلى مكونات خارجية ليحقق كيانه.

- أما التوجه المعرفي الثاني؛ فإنّه لا يتبنى استقلال النسق، مع أنه يقـــرّ بوجود النسق الداخلي الذي يجب أن ينفتح، ويتفاعل مع أنساق أخرى، وسياقات حيوية، تتقاطع مع نسق النص. تمثلت هذه الرؤية في مرحلة ما بعد البنيوية،و تمظهرت - على الخصوص - في السيميائيات، واللسانيات التداوليات، حيث كان لها أثرها الأكبر في تشكيل رؤى جديدة للنص. وفي الوقت الذي ألغي فيه التوجه الأول السياق، اعتبر التوجه الثاني السياقَ مكونا أساسيا من مكونات النص.

إنّ السؤال الذي ينبغي أن يطرح هنا هو:كيف ينفتح هذا الملفوظ المادي،المكون من متواليات مترابطة على الخارج أو السياق بالتحديد؟.. نحاول أن نجيب عن ذلك، من خلال عرض نظرتين مهمتين، تتعلّق الأولى :بوقف يوري لوتمان Lotman، والثانية بتصور التداوليين للنص.

يحاول يوري لوتمان I.Lotman أن يعرف النص، من خلال تحديد ثلاث خصائص قاعدية:

1- التعبير: يمثل التحقيق الفعلي والمادي لنسق ما، انطلاقا من مادة اللسان، مما يجعل النص عملية نظامية، ترتبط بعناصر داخلية خاصة بنسق اللسان، وعناصر خارجية تدخل في نسق شمولي، يختص بالمجال الثقافي الذي يطبع النمط التعبيري الخاص بنصوص معينة. فالنص الأدبي، مثلا، وإن كان نسقا لغويا خاصا، فإنه يخضع لتقاليد أدبية خاصة بثقافة معينة تؤطره، وتمنحه شرعية الوجود والقبول في مجال تعبيري جمالي.ولا تدرك هذه الخاصية إلا ضمن العملية التفاعلية بين المكون (النظامي)،والمكون (خارج النظامي)، مما يمنح النص أفقا آخرا ينفتح عليه.

2- التحديد: لا بد أن يحدّد النص العناصر التي تكونه؛ليستبعد العناصر الأخرى، ومن ثمّ، يستبعد كلّ الأنساق الأخرى التي لا تدخل في تكوين النسق الخاص الذي يسعى إلى بنائه، حتى ولو كانت عنصرا حيويا داخل هذا النسق. يتحدّد النص من خلال بداية معينة، ونهاية مرسومة، وما بينهما تنمو بنية منظمة تؤطر زمكانيا حسب طبيعة النصوص، وبالتدريج، تبنى الفقرات والمقاطع والفصول، واضعة الحدود، مما يسمح للقارئ بالتعرف إلى النص، وإدراك نوعية النصوص. حيث تحتل خاصية التحديد موقعا حيويا، بوصفها سننا خاصة بنصوص معينة، توظف لغايات جمالية.

3- الخاصية البنوية: ليس النص متوالية لمجموعة من العلامات، إنّه تنظيم خاص في كلّ مبنْين، لذلك، يمكننا أن نستكشف الجانب الجمالي لمتوالية من جمل اللسان إذا استطعنا الكشف عن النسق الثانوي الذي يتحدّد من خلال بنْينة سنن النسق الثقافي[1].

يحاول التداوليون النظر إلى النص، بوصفه إنجازا لغويا ضمن الفعل التواصلي، له غرض ما، أو إقامة علاقة ما، مع شخص ما، لإبلاغه رسالة ما ،و من هنا ((لم يعد

[1]- Voir Iouri Lotman,La structure du texte artistique, p91 .92 .93

يظهر النص على أنه تتابع جملي مترابط نحويا، بل على أنه فعل لغوي (معقد) Sprachliche Handlung، يحاول المتكلم أوالكاتب به أن ينشىء علاقة تواصلية معينة مع السامع أو القارئ.))[1].ينفتح النص على أفق أرحب، طالما أنه يقيم علاقات تواصلية بين الأفراد، في سياق اجتماعي، وبذلك، يصبح ممارسة لغوية مرتبطة بالفعالية الاجتماعية.

ووفق هذه الرؤية، يضع شميت Schmidt المنطوق اللغوي في عمق ((حدث التواصل، يحدد من جهة الموضوع، ويفي بوظيفة تواصلية، يمكن تعرفها؛ أي يحقق كفاءة إنجازية يمكن تعرفها.))[2]. ومع أنّ شميث Schmidtلا يوضح طبيعة هذه الكفاءة الإنجازية؛ هل هي كفاءة جملية أم كفاءة نصية؟.. فإنّنا ندرك، من خلال سياق الكلام، أنّ المقصود هنا هو الكفاءة النصية، كونها الأقرب؛ لأن هذا الإنجاز اللغوي، لا يتمّ إلا من خلال دمج الوحدات الجملية في وحدة كلية مرتبطة بموضوع محدد، تدور حوله كلّ الجمل؛ ليكون الفعل التواصلي أوثق وأقرب إلى الإدراك والفهم بالنسبة إلى السامع وحده، والسبب في ذلك يعود إلى أن شميت Schmidt يحصر النص في الجانب المنطوق فقط (كل جزء لغوي منطوق).

يمكن أن نعترض على هذا الرأي، من خلال طرح الوجه الآخر المسكوت عنه: ألا يعد الإنجاز اللغوي المكتوب نصا؟.. إنّنا لا ندرك مبرر هذا الحصر في المكون المنطوق إلا إذا كان شميت Schmidt مشبعا بثقافة لسانية صرفة، تقر بأولوية المنطوق على المكتوب في معاينة اللغة.

---

[1]- كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، تر. سعيد حسن بحيري، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط.1 2005، ص.25.

[2]- نقلا عن زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص، ص.58.

يبدو تعريف زتسيسلاف واورزنياك أكثر وضوحا وإلماما –حتى لا نقول أكثر دقة– لأنه يضم عناصر أخرى تدل على بعض مكونات النص إلى جانب الواقعة التواصلية والكفاءة الإنجازية، من خلال الدمج الإنجازي، وأوجه التناظر الدلالية – الموضوعية، والترابطات النحوية، تتابعا متماسكا من الجمل.))[1]. تتمثل هذه العناصر في:

1– النص مكون لغوي أفقي؛ لأنه يقوم على أساس التتابع الخطي للجمل في شكل أفقي، ولا بد أن يكون تاما؛ أي له بداية معلومة، ونهاية مشروطة بتمام الرسالة المراد تبليغها.

2– يتحقّق هذا المكون اللغوي عن طريق دمج الوحدات اللغوية في شكل جمل، يتم الربط بينها نحويا، وينبغي التأكيد – هنا – على أن المستوى النحوي يتجاوز الجملة الواحدة لإقامة علاقات فيما بين الجمل، وهذا يتطلب نحوا يتجاوز أسر الجملة الواحدة؛ يطلق عليه علماء النص:الاتساق النحوي.

3– إلى جانب الاتساق النحوي، لا بد من وحدة الموضوع؛ أي إنّ هذه الجملة المترابطة، لا بد أن تلتفّ حول موضوع واحد لكي يكون النص قابلا للفهم، فيؤدي وظيفته التواصلية، ويضمن بلوغها واستمراريتها.

4– النص مجال لتفاعل جملة من العمليات: اللغوية، وغير اللغوية، لإنتاج المعنى، من خلال دمج الجمل، وربطها على مستوى السطح، وانسجامها مع الموضوع على مستوى العمق.

إنّ الغاية الأساسية من هذه التشكلية اللغوية، هو إنتاج المعنى، مادام ((النص تشكيلة لغوية ذات معنى تستهدف الاتصال، ويضاف إلى ذلك ضرورة صدوره (أي النص) عن مشارك واحد، ضمن حدود زمنية معينة. وليس من الضروري أن يتألف

---

[1]– زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص، مرجع سابق، ص.60.

النص من الجمل وحدها، فقد يتكوّن النص من جمل، أو كلمات مفردة، أو أية مجموعات لغوية تحقق أهداف الاتصال. ومن جهة أخرى، فقد يكون بين بعض النصوص من الصلة المتبادلة ما يؤهلها لأن تكون خطابا Discourse ..))[1].

يلفت دوبوغراند الانتباه إلى أن:

أولا: التشكيلة اللغوية تصدر عن ذات فاعلة ضمن العملية التواصلية، في سياق محدد بمعطى زمني، ولغرض معين، يراد منه إبلاغ معنى معين، لذات مستقبلة، تتلقى وتسهم في التواصل، عن طريق تبادل المواقع. وعلى الذات المنجزة للفعل اللغوي أن تسخّر كلّ الإمكانات التي يوفرها اللسان، وتستثمر كلّ ما يحيط بالموقف لغرض بناء المعنى.

ثانيا: يمكن للكلمة المفردة أن تكون نصا، ومثلها الجملة، لكن في سياق محدد ،و هو السياق الحواري ،حيث يمكن أن تكون نصا، بينما يختلف الأمر تماما إذا خرجنا عن إطار الحوار،ذلك أنّ النص يتجاوز حدود الجملة؛ فهناك اعتبارات كثيرة تجعله ((يرتكز أساسا على اعتبارات أخرى تجعله يتجاوز حد الجملة الجزئي، منها البحث عن ائتلاف المعنى بين التراكيب الأساسية داخل الاستعمالات اللغوية،والإشارة إلى عملية الفهم والتأثير، والكشف عن الروابط الداخلية في النص، والروابط الخارجية خارج النص، والربط بين التراكيب وعوالم حقيقية وعوالم محتملة.))[2].و نظرا لهذه المعطيات يكون الاعتراض على موقف (دوبوغراند).

نشير – في الأخير – إلى ظاهرة لافتة للانتباه،و تتمثل في أنّ بعض النصوص،يمكن أن تتحوّل إلى خطابات. فإذا طرحنا السؤال الآتي: كيف يتحوّل

---

[1] -Beaugrande Robertt De.texte,Discours and Process.09.=

= نقلا عن إلهام أبو غزالة وعلي خليل، مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، ط.2= 1999، ص

[2]- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، صص. 104-105.

النص إلى خطاب؟.. فإنّه يلزمنا أن نناقش قضية أخرى كثيرا ما أثارت إشكالا كبيرا،لازمَ المختصين في هذا الحقل (يتعلق الأمر بالتداخل الكبير بين الخطاب والنص)، دون أن يصلوا إلى إجابة مقنعة وفاصلة، على الرغم من المحاولات الجادة. إذ في غالب الأحيان يستعمل مصطلح "خطاب" كمرادف لـــ "النص" لدى فئة من الباحثين، ما دام هذا الأخير نتاجا لغويا أو ملفوظا ماديا قابلا للدراسة والتحليل. وقد نجد فئة ثانية تميّز بينهما، على أساس (المنطوق والمكتوب)، وعليه، فكلّ ما هو شفوي منطوق، يعتبر خطابا، وكل ما كان مكتوبا، يعد نصا. بذلك يمكن لكلّ نص أن يكون خطابا، والعكس كذلك، فالنتيجة أننا لا نلمس تمييزا واضحا بينهما.

يميّز جان ميشال آدام – Jean Michel Adam بين المصطلحين على الأساس الآتي: كلّ ما يدخل في التكوين المادي للملفوظ يعتبر نصا، وكل ما يرتبط بالسياق وشروط الإنتاج والتلقي يعتبر خطابا. وعليه، تكون المعادلة وفق الصيغة الآتية:

الخطاب = النـــص + ظروف الإنتاج

النـــص = الخطاب – ظروف الإنتاج

ينتج عن هذا، أنّ النص، بوصفه مكونا تجريديا، يمثل موضوعا لنظرية عامة لتنظيم الوحدات اللسانية في بنيات أشمل من الجملة، أو في وحدات كبرى أكثر تعقيدا، وهذه مهمة نحو النص، وعلى هذا الأساس، يكون النص موضوعا نظريا للسانيات النص.أما الخطاب، فهو فتح النص على وضعية تلفظية تبادلية خطابية، ومنه يمكن لأيّ نص أن يكون خطابا؛ فالخطاب يمثل موضوعا لتحليل الخطاب[1].

إنّ النص نتاج مادي، لساني،وملفوظ، يتحوّل إلى ممارسة خطابية، في ظل سياق معين، وصيرورة اجتماعية، و بذلك يكون خاضعا((لتوجه مزدوج، نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين)، ونحو السيرورة

[1] - Voir Jean Michel Adam,Linguistique textuelle,des genres de discours aux textes,édition Nathan 1999, p .39/40.

الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب.))[1]. ولعلّ هذا هو الذي جعل مفهوم للنص مختلفا شيئا ما عن المفاهيم السابقة، وعلى الخصوص في التصور التداولي، فلا ينحصر النص عندها في كونه ملفوظا نحويا، ماديا، إنما يتجاوز ذلك إلى ممارسات، تجعله يشتغل بطريقة خاصة داخل النسق الدال. وعليه فإن النص ((ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كلّ ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان، والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية. وهذا يعني أنه ممارسة مركبة، يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبه داخلها بواسطة اللسان، وبهذا المقدار فقط، يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللساني.))[2].يمثل النص نسقا دالا يشتغل داخل اللسان،تُستمد منه كلّ الآليات الممكنة التي تجعل منه ملفوظا منجزا، دون أن يلتزم بالحدود التي يفرضها عليه اللسان، بل إنّه يخترق هذا الأخير ويتجاوزه.

إنّ المفارقة – هنا – تتجلى في الازدواجية التي يتمظهر فيها النص؛ ففي الوقت الذي ينطلق فيه من اللسان، فإنه يتجاوزه، قاصدا وضعه أمام المساءلة التاريخية الخطية، ليكشف عن التقاطع الممكن لكلّ الممارسات الدالة عبر التاريخ، دون أن يقتنع بمعنى وحيد قابل للاختزال في وحدة مغلقة منتهية.

إنّ النص فضاء للاختراق والتجاوز، والهدم والبناء من جديد، ضمن عملية جدلية، تمكن من إعادة قراءة التاريخ، واكتشاف اللغة من جديد، بفعل تدمير هدم النسق اللساني المهيمن،ومن هذا المنظور((نحدد النص كجهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بالربط بين كلام تواصلي؛ يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين

---

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، صص.9-10.

[2]- المرجع نفسه ص.14.

أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)؛ ولذلك، فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- أنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى.))[1].تخلخل كريستيفا Kristeva الآلية التواصلية للنص، فالقصد لا يقتصر على الإخبار المباشر، إنما يتجاوزه إلى صيغة أخرى، تضع المعنى أمام المساءلة والخلخلة، عن طريق هدم وهم المعنى القابع في تلافيف الملفوظات. وما دام النص يتجاوز اللسان، فإنه - كذلك - يتجاوز المعنى العرفي، وينفتح على أشكال متنوعة من الملفوظات التي تتقاطع في رحمه، في ظل ترحال متبادل، لا يكاد ينتهي عند نقطة محددة.

ومن هنا، فإنّ النص، لا يقـــرّ المعنى، ولكن ينتجه من خلال الممارسة الدالة التي تعمل على هدم النسق الدال الذي ظل يقبع لفترة طويلة في الذاكرة الجماعية،وفي النهاية يؤسس لمنظومة جديدة تعيد النظر ،انطلاقا من ((تهشيم الآلية التصورية التي تؤسس الخطية التاريخية، ويمكن من ثم، من قراءة تاريخ منضد ذي زمنية مجزأة وإرجاعية وجدلية، غير قابلة للاختزال إلى معنى وحيد.))[2].إنّ التجاور الذي يقيمه نسق النص مع نظام اللسان،ليس تجاورا سلميا،ولكنه صدام مستمر، قائم على فعل الاختراق المستمر واللانهائي،مما يسمح للنص ببناء اللغة أو خلقها من جديد.و((بهذا يتحدّد النص، باعتباره منتوجا لغويا نوعيا؛ إذ يكشف عن كلّ ما في اللغة من غرابة

---

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، ص.21.

[2]- المرجع نفسه ص.11.

وقوة، حين يضع مقولاتها النحوية والدلالية موضع تساؤل، وهو بعمله هـــذا يخلق اللغة.))[1]. يظهر ذلك بوضوح في النص الأدبي كما سنبين لاحقا.

مكنت هذه الرؤية التي ترتكز على التصور السيميائي،من توسيع نطاق النص،فلم يبق منحصرا في الملفوظ النحوي، بل تجاوز النص الواحد إلى نصوص أخرى، مشتملا كلّ أنظمة العلامات اللغوية وغير اللغوية، حيث تتقاطع مع النص الأصلي، فيتفاعل معها، مدمجا إياها في نسقه الخاص. فـــ((مع تبلور السيميوطيقا،اتسعت دائرة النص؛ لتمتد إلى العلامات غير اللسانية؛ فصار إلى جانب الملفوظ المسموع والمرئي. وبذلك، تمّ التوصل إلى أن النص لا يتفاعل مع نصوص شفاهية أو مكتوبة فقط، وإنما – أيضا – مع نصوص من أنظمة علامات أخرى غير لسانية، وأن النص، وهو يتفاعل معها، يضمّنها نظامه اللساني، بواسطة عملية التلفيظ.))[2]. فالنص – إذا – نسق من العلامات.

2– النص والنصية:

ناقشنا جملة من التعريفات المتعلقة بالنص، انطلاقا من مرجعيات، كانت في الواقع أصل هذا التعدّد والاختلاف. ولقد تطرقنا إلى التصور البنوي الذي يعتبر النص بنية مغلقة، ثم التعريف التداولي الذي يصنف النص ضمن الفعل الإنجازي للغة، وأخيرا، التصور النصّاني بوصف النص علامة وممارسة دالة. تجمع أغلبية التصورات.

على أن النص يتجاوز نطاق الجملة ويتعداها إلى كونه متوالية من الجمل،تؤسس نظاما خاصا، وفقا لأغراض معينة، وسياقات محددة. لكن، بقيت

---

[1]– حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر، صص.95-96.

[2]– سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، الـــدر البيـــضاء) المركز الثقافي العربي، ط.1 2005، ص.120.

مسألة، ينبغي مناقشتها: هل كلّ إنجاز لغوي يعد نصا؟.. هل كل متوالية جملية تكون نصا؟..لنأخذ المثالين الآتيين:

1- كان جالسا على الكرسي، يقرأ الجريدة، قلّب الصفحة مدققا في العناوين، ثم طوى الجريدة برفق، وتركها جانبا. وقف، وخرج من الغرفة.

2- قال الطبيب للمريض: إنك في صحة جيدة، ولا تحتاج إلى علاج مكثف. قبضت الشرطة على المجرم الذي طالما لاحقته. انتحر شاب رميا بالرصاص، ملقيا نفسه من شرفة شقته الكائنة بحي شعبي، وسط المدينة.

يبدو النص الأول أكثر وضوحا وقبولا، بينما يبدو الثاني غامضا؛ كونه لا يحدّد غرضا معينا، وهذا الاختلاف هو الذي جعل علماء النص يفكرون في وضع قوانين،تجعل النصوص واضحة مقبولة، تحقّق نصّيتها. ذلك أنّ أيّ متوالية، لا يمكنها أن تكون نصا ما لم تتوفر فيها أدنى شروط الوظيفة النصية((و هي التي تجعل المتكلم قادرا على بناء النصوص أو الربط بين أجزاء الخطاب الواحد لما تقدمه له من وسائل الربط و خصائص السياق الذي تستخدم اللغة فيه،و هي التي تجعل السامع أو القارئ يميز نصا من مجموعة عشوائية من الجمل))[1] و يمكن أن نحدّدها في:الاتساق،الانسجام،القصدية،السياق،الإخبار،التناصية.

1- الاتساق:

لا يؤلف النص وحدة تامة، ذات معنى، وقابلة للفهم والإدراك إلا من خلال الترابط بين وحداته الجزئية التي تظهر في شكل متوالية من الجمل، تحقّق ترابطا فيما بينها، ويكون هذا الترابط في غاية الاتساق والتماسك، بحيث تستحضر عناصره

[1]- محمود أحمد نحلة،علم اللغة النظامي، مدخل إلى النظرية اللغوية عند هاليدي،الإسكندرية،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر.ط.1- 2008.ص 53.

النحوية التي تضمن ديمومة الجمل واستمراريتها،من خلال إقامة علاقات وشيجة،تكون لحمة واحدة، شأن الجملة الواحدة.

حاول علماء النص إيجاد نحو خاص بالجمل، يسعى إلى ضبط كيفية بناء النصوص، من خلال قواعد تستكشف خصوصية معيارية في التعامل مع الجمل وصور ترابطها. ويمكن أن نبيّن مجمل الأدوات الخاصة بعملية الربط التي تضمن ديمومة الجمل لدى علماء النص:

أ- ضمائر الإحالة: أو ما يطلق عليه هارفج بالاستبدال؛ وتعني إحلال تعبير لغوي محل تعبير لغوي آخر، بحيث يحيل اللاحق إلى السابق، ويكون ذلك في: أسماء الأعلام، أسماء عامة، الإشارات، الصيغ البديلة...

ب- الإعادة أو التكرار: وتعني تكرار تعبير معين من خلال تعبير أو عدة تعبيرات في الجمل، في صورة مطابقة إحالية[1]. يظهر ذلك في: تكرار وحدات معجمية، وحدات صرفية، ضمائر، تراكيب...

ج- الإضمار: وهو أن تدلّ وحدة تركيبية محذوفة على وحدة أخرى ظاهرة سابقة لها. ((وأفضل الحالات تمثيلا لذلك هي الإشارة اللاحقة، حيث ترد البنية بتمامها قبل ورود البنية المضمرة.))[2]. وقد نضرب مثالا لهذا النوع بالآية الكريمة:

{ وَأَذَانٌ منَ اللهِ ورسُولِهُ إلى النَّاسِ يَوْمَ الحَجِّ الأَكْبَرِ أنَّ اللهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكينَ وَرَسُولُهُ..} [التوبة/03]

حيث أضمر التركيب المتعلق بالمسند إليه الثاني (رسولُه)، الذي لا يفهم إلا من خلال المسند في التركيب الأول.

---

[1]- ينظر كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ، ص.38.

[2]- إلهام غزالة/علي خليل، مدخل إلى علم لغة النص، ، ص.101.

د- الوصل والفصل: ويتعلق بظاهرة العطف بين الجمل، من خلال المكانة نفسها، أو بين قضيتين. أما الفصل، فيربط بين شيئين لهما مكانتان بديلتان[1].

هـ - الترتيب الزمني: ويتعلق بالتتابع الزمني للجمل، من خلال قرائن زمنية تنظم ترتيب الجمل.

2- الانسجام:

أو ما يطلق عليه بـ (الانسجام) أو بـ (الاتساق الدلالي)، ويتعلّق هذا الجانب بترتيب المتوالية الجملية، وترتيب العالم الدلالي الذي يتوافق، في أغلب الأحوال، مع إدراكنا لما يحيط بنا، مما يعني أنّ هناك توافقا بين تصورتنا المنطقية للعالم، والمكونات النصية. لهذا السبب، لا يكون ترتيب الجمل اعتباطيا، إنما تحكمها مبادئ معرفية تجريدية متعلقة بالإدراك أساسا، يحكمها ((أساس دلالي- محوري مجرد للنص (يطلق عليه البنية العميقة للنص أيضا)، بينه وبين القضايا المتفرقة (مفاهيم الجملة ومضامينها) علاقات منطقية دلالية محددة.))[2]. ومعنى ذلك أنّه توجد في النص بنيات تجريدية دلالية، تنظم الدلالة الموجودة في النص في كلّ متكامل منظّم، يمكن استنتاجها من خلال تتبّع الجمل، وكيفية تكوينها لنواة أولية تبني المعنى.

يمثل الموضوع النواة التكوينية الأولى عندما ترتبط جملتان على الأقل،وتشتركان في شيء واحد، يكون مدار الكلام حوله، وبه يتحدد، بحيث تكون الإحالة عليه على مدى استمرارية المتوالية الجملية؛ ليكون بنية دلالية كبرى، ويمكن أن تأتلف هذه البنية مع بنيات أخرى مشكلة البنية الأكبر للنص، التي تحدّد المعنى الكلي المراد تشكيله في الوحدات اللغوية بحيث يكون قابلا للتفسير و التأويل في((خط داخلي، يعتبر امتدادا بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية، أو من الجمل المحددة المتضمنة

---

[1]- إلهام غزالة/علي خليل، مدخل إلى علم لغة النص، ص.107.

[2]- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، ص.109.

فيها، ومن هنا، فإنّ مفهوم النص، تتحدّد خصائصه بفكرة (التفسير النسبي)؛ أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كليا.))[1]. ومن هنا، يتخذ النص تماسكه الدلالي، مما يسهّل إدراكه وقبوله لدى المتلقي لبلوغ المقصود.

حسب فان دايك Van Dijk، يمكننا تحديد البنيات الكبرى، من خلال جملة من الإجراءات التي يمكن النظر إليها على أنها قواعد أساسية، وتتمثل هذه الإجراءات في:

1- الحذف والاختزال: أي حذف كلّ المعلومات العرضية المتعلقة بالموضوع، مع العلم أن المعلومات المختزلة غير قابلة لأن يعاد بناؤها وتأليفها من جديد.

2- حذف معلومات جوهرية: تكون هذه المعلومات((مقومة لمفهوم أو إطار، ما أعني أنها تخصص عللا متعارفة أو متوقعة،كما تخصص أسباب الحوادث ونتائجها، وأسباب الأفعال وآثارها،والأفعال التمهيدية،والمساعدة،والوقائع المتشابكة التعقيد،والتصرفات والأغراض، كما تخصص أخيرا الفضاء المحيطي (زمان، مكان، عالم..) المتعلق بالشيء، والفعل والحدث.))[2].

3- التعميم والتبسيط: يقوم على أساس الحذف، لكنّه يأتي لغرض التأليف أو الاندماج. تتحدد البنيات الكبرى على هذه الشاكلة، وبها يظهر النص، بوصفه وحدة تامة منسجمة.

3- القصدية:

يرتبط أي إنجاز لغوي بذات متكلمة، تقوم بالفعل، وفق استراتيجية محدّدة يتوخاها المتكلم؛ لتحقيق أهدافه أولا، ولأجل إبلاغ محتوى الرسالة ثانيا، ذلك أن

---

[1]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص.329.

[2]- فان دايك، النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي) تر. عبد القادر قنيني، المغرب إفريقيا الشرق، ط.2000، ص.201.

معنى الرسالة اللغوية،لا يتضح إلا من خلال معرفة القصد من وراء الكلام أصلا،وعليه، فإنّ المعنى متصل بالقصد الذي ((جوهر السيرورة التواصلية، وعماد المعنى... ذلك أنّ القصد توجه مباشر إلى الموضوع؛ ليتماهى مع فعل الإدراك من قبل الذات.))[1]. وعلى الذات أن تدرك الموضوع أولا، ثم ترسم خطة واضحة للكلام، ثمّ تختار كلّ العمليات اللغوية الممكنة؛ لتحقيق القصد والتأثير في المتلقي، وجلب اهتمامه؛ ليبلغ في الأخير القصد من الكلام. ومن ثمة، يجب أن تكون العمليات اللغوية متوافقة (متّسقة ومنسجمة) مع خطة الكلام، ذلك أنّ القصدية بالمعنى الأوسع، تشير إلى((جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها.))[2] من خلال الفعل التواصلي المؤطر بسياق ما، و لذلك فمن الضروري مناقشة السياق في الفاعلية النصية.

4- السياق:

لا يتكون النص من وحدات لسانية وحدها، بل تتدخل عوامل خارجية تؤثر في كيفية بنائه، فالنصوص تنتج في ظروف معينة لأداء أغراض معينة، ولذا يجب أن يؤخذ السياق بعين الاعتبار في أثناء تشكيل النصوص. وعليه، سيصبح السياق مكونا أساسيا من مكونات النص،يعمل على تأطيره، وضبطه، وتوجيهه وجهة خاصة، بحيث يتم للمتلقي تلقيه على الشكل المراد، والاتّساق مع ظروف إنتاجه.

قد تختلف ظروف التلقي، لكن ينبغي للنص أن يحدّد ذلك، من خلال قرائن لغوية داخلية تحيل إلى المرجع الخارجي حتى يتحقّق للمتلقي فعل الفهم هذا من جهة،ومن جهة أخرى على المتلقي محاولة بناء هذا السياق من خلال النص ما دام النص مرتبطا بظرف إنتاجه.

---

[1]- أحمد يوسف، سميائيات التواصل وفعالية الحوار، ص.33.

[2]- إلهام غزالة / على خليل، مدخل إلى علم لغة النص، ص.157

يمثّل السياق حضورا أساسيا في تشكيل النص، مما يعني أن الاتساق و الانسجام عنصران متعالقان أساسا مع الظرف الخارجي الذي يحدّد كلّ الاختيارات اللسانية،وينظّم كلّ العمليات الإنجازية. ولا يقتصر تأثيره في هذا المجال فقط، بل يتجاوزه إلى رسم خارطة أنواع النصوص، وربطها بظروف إنتاجها بحيث تكون ((متضمنة دائما في مواقف تواصل يمكن حدها؛ فثمة عوامل موقفية تؤثر بشكل جوهري في تشكيل بنية النص. وعلى علم أنواع النصوص أن يضع هذه العلاقة في الاعتبار، وأن تسند أنـــواع النصوص إلى أنماط من مواقف التواصل.))[1].لا يظهر السياق في النص في صورة كلية شاملة، إنّما يتمظهر في مجالات، تسمح لنا بتعيين السياقات المختلفة، ولعل أهمّ هذه السياقات:

– السياق التداولي: وهو اعتبار النص فعلا للغة، أو متتالية من أفعال اللغة.

– السياق المعرفي: يتعلق بفعل التأويل، حيث يعطي المتلقي معنى للنص، من خلال بناء العالم الدلالي؛ أي الفهم.

– السياق الاجتماعي: حيث إنّ الأفعال اللغوية تنجز داخل تفاعل تواصلي بين الأفراد، ضمن منظومة اجتماعية، تضبطها، وتؤطرها.

– السياق النفسي: يتعلق بتأثير النصوص، ووقعها على مستعملي اللغة.

– السياق الثقافي: ترتبط أفعال اللغة بمنظومة ثقافية، تحدّد خصوصية النصوص،وكيفية تلقيها[2].

---

[1]– كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، ، ص.175.

[2]– يراجع: فان ديك، النص بنياته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النص)، عن كتاب: نظريـــة الأدب في القرن العشرين،مجموعة من المؤلفين تر. محمد العمري، المغرب. إفريقيا الشرق، (د.ط).1996:

5- الإخبار:

كلّ نص يحتوي – بالضرورة – قيمة إخبارية يسعى إلى إبلاغها، حيث يحمل بين ثناياه كمًّا من المعلومات المنظّمة، يستقبلها المتلقي ويضمها إلى مخزونه الخاصة. ويقوم النص على أساس إبلاغ المتلقي معلومات قد يكون تلقاها أول مرة، فتسمح له بالإطلاع على العالم المعرفي للنص، وعليه، فليست المعلومات منعزلة عن عالم النص الدلالي، لأنها بمثابة المحتوى الفعلي الذي ينظّم لدى المتلقي شبكة المعلومات المبنْينة، بحيث يسهل إدراكها والتعرف إليها، فكلما كانت البنية أكثر انتظاما، كانت أقرب إلى التعرف والترسّخ في الذاكرة.

نستطيع القول: إنّ الكثافة الإخبارية في النص ترجع، بالدرجة الأولى، إلى البنية في حد ذاتها، وعلى هذا الأساس، فإنّ المتلقي يتوقع دائما من النصوص معلومة جديدة، أو معرفة جديدة، ولكنه، كثيرا ما يصاب بالإخفاق، حينما يصادف نصوصا تخرق أفق توقعه. وهو أمر مرتبط بنوعية النصوص في حد ذاتها.

فالنص العلمي مثلا: يقوم بالأساس على القيمة المعلوماتية، ويسعى إلى تقديم المعرفة، بينما تصدم النصوص الأدبية المتلقي، وتخرق أفق توقعه؛ فتشتّت معرفته الأصلية، وتشوّش كلّ تصوراته السابقة؛ بمعنى أنّها تضع كلّ معارفه موضع تساؤل.

والتساؤل، قد لا يقف عند هذا الحد، بل إنّ العملية التواصلية كلّها قد تصبح موضع تساؤل، طالما أنّ هذا التشويش لا يسمح ببلوغ القصد الذي أنتج لأجله النص، مما يجعلنا نعتقد أن النصوص الأدبية هي نصوص غير تواصلية. تلك خصوصية تتعلق بنماذج النصوص، وللنص الأدبي خصوصية أخرى سنتطرق إليها لاحقا.

6- التناص:

يقيم النص علاقة مباشرة – أو غير مباشرة – مع نصوص أخرى، قد يتقاطع أو يتداخل معها إلى درجة التشابك، بحيث نعجز – في كثير من الأحيان – عن الكشف

عن هذه النصوص المتفاعلة، ومعها، يصبح النص مجالا لتقاطع نصوص أخرى سابقة،وتصبح هذه التداخلات شرطا في تكوين النص.

إنّ التناص عنصر حيوي وفعال، يسمح بانفتاح النص على النصوص المحيطة التي تدخل في التركيبة الثقافية، فيعيد امتصاصها، ثم إنتاجها في شكل جديد، بحيث لا يكررها بنفسها ، إنّما يقحمها في سياق نصي مغاير، يعطي للنص دلالات مبتكرة. بهذا الشكل، يكون التناص آلية تحويلية وإنتاجية للنصوص.يظهر التناص في أشكال عديدة:

– أوّلا: النص الأنموذج: ذلك أنّ منتج النص، لا يشكل نصا إلا من خلال معرفته بنصوص أنموذجية يحيك على منوالها وشاكلتها، ولا يتمّ التعرف على النص بالأساس، إلا إذا أرجع إلى أنموذجه الكلي مثل: النص الحجاجي، أو النص السردي.

– ثانيا: المجال الحيوي للمنظومة الثقافية: هذه المنظومة، ليست في واقع الأمر سوى منظومة من النصوص، ومن ثمّ، فإنّ إنتاج النص سيكون ضمن هذا المجال الحيوي، يحيل إليه في الآن نفسه، ويمثل هذا الضرب من التناص الاستشهاد والاقتباس،ولا يشترط بالضرورة أن تكون النصوص المتقاطع معها من ثقافة واحدة.

– ثالثا: الإحالة إلى النصوص المحيطة بالنص الأصلي: وهذا النوع، يساعد على التعرف إليها، أو يوجّه آليات قراءته نحوها، يظهر هذا الشكل مع العتبات النصية.

– رابعا: امتصاص النصوص إلى درجة الخفوت: حيث تنحلّ في نص واحد،مما يعقّـــد عملية استكشافها، أو التعرف إليها، ولا يتسنّى استكشافها إلا للقارئ المحترف الخبير، كما هو الشأن في النصوص الأدبية.

إن الهدف من التناص، ينحصر في تحديد كيفية إنتاج نص من نصوص سابقة،وفي توليد دلالات جديدة من خلال التفاعل والتشابك؛ لكشفه وإنتاجه ، في

صيرورة نصية مفتوحة على كلّ الآفاق الثقافية، ومنه يمكننا أن نستنتج بأن بناء النصوص هو مجال حيوي لإنتاج المعنى.

تحقق كلّ هذه الشروط المذكورة نصيّـــة أي إنجاز لغوي، وبها يتّخذ النص كيانه في العملية التواصلية، فيصبح فعلا لغويا فعالا، يؤدي جملة من الوظائف، في نطاق الحياة الاجتماعية والثقافية. ولذا، فإنّ أيّ إخلال بأحد الشروط، أو أي تراجع من أحدها، سيزعزع كيان النص؛ إذْ لا يمكننا أن تصوّر نصا في غياب الفعل التواصلي، ولا يمكن أن يتشكل النص دون عمليات الاتساق والانسجام، ولا يمكن أن نتقبل نصا إلا من خلال سياق محدّد، يكشف لنا عن المحتوى الدلالي، وعن العالم المعرفي الذي يبنْيُنُه المرسل، مما يضمن استمراريته وأصالته ، إلى جانب النموذج الأكبر.

إنّ للنصوص قدرة كبيرة على امتصاص نصوص أخرى، وتحويلها،وتفعيلها، مما يجعلها مفتوحة ((تتزاوج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون منها أصليا: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.))[1]. بهذا الشكل، تكون النصوص نصوصا، لكـــن: هل هي كلّ النصوص، وبدون استثناء؟.. إذا كان الأمر كذلك، فمن المشروعية أن نسأل عن موقع النص الأدبي الذي – كثيرا – ما يضع اللغة أمام المساءلة. ليس اللغة وحدها، بل كلّ تصورات الإنسان، وكلّ منظومته المعرفية. فلنطرح السؤال بصيغة أخرى، وبشكل حاسم: ما النص الأدبي؟

---

[1]– رولان بارث، موت المؤلف (ضمن الأعمال الكاملة 505 "هسهسة اللغة")، تر. منذر عياشي، حلب مركز الإنماء الحضاري، ، ط.1 1999، ص.80.

3- النص الأدبي:

يحمل السؤال إشكالا معقدا، لم تحسم مع محاولات البحث في هذا المجال،وجهود المشتغلين على هذا المشروع لحلّ معضلة النص الأدبي، وعلى الرغم من هذا الجهد الدؤوب، فقد بقي الإشكال قائما.

كانت المحاولات القديمة، في مجال النص الأدبي، مؤسسة على منطلقات حملت أنساقها المعرفية الخاصة، وحددت تصوراتها، وربما حصرتها في إطار ضيق يمنع الإحاطة بكلّ جوانب هذا الموضوع، مما جعل التأملات عامة وشمولية، فلم يناقش النص الأدبي إلا في ظل نظرية عامة للأدب.

ونستطيع أن نقول: إنّ إشكال النص الأدبي لم يكن واضحا منذ المنطلق،وإلا كيف نفسّر عدم إدراجه في مشروع البحث النظري للأدب.

سنحاول التعامل مع الإشكال من منظورين:

أولا: تبني الطرح الكلاسيكي الذي يربط الأدب بمسألة (التجنيس)؛ أي بكلّ ما يدخل ضمن دائرة الأجناس الأدبية - كما تم تحديدها ورسمها عند أرسطوAristot من خلال كتاب "فن الشعر".

لقد جعل أرسطوAristot من أهدافه الأولية، تحديد أنواع الشعر، ورصد خصوصية كلّ نوع،ووضع قواعد خاصة، تفصل بين الأنواع: كالملحمة، والتراجيديا، والكوميديا. وعليه، فلا يمكن قبول ما هو أدبي إلا إذا انتظم داخل الأجناس، بوصفها كيانات خالصة مستقلة بذاتها، محدّدة بمعايير موضوعية تحقّق شرعيته. ومن هذه الرؤية، يولد مفهوم النص الأدبي؛ أي كلّما التزم عمل ما بمعايير خاصة (بجنس أدبي ما)، نطلق عليه "نصا أدبيا"، سواء أكان شعرا أم نثرا، مع العلم أن الأمر يخضع - أيضا – إلى مدى اتساع خارطة الأجناس الأدبية التي لا تنحصر في الشعر والنثر فقط.

يتجذر هذا الطرح في العمق التاريخي للرؤية الأرسطية وامتداداتها، فلا ينظر إلى النصوص الأدبية إلا من خلال ماهيات، ترصد الوجود الفعلي للنص الأدبي، دونما مراعاة للخصوصية الفردية التي تلوّنها، أو الخصوصية الكلية التي تحملها. ومن هنا فإننا لا نعول على هذا الطرح إطلاقا، ما دام لا يعترف — هو نفسه – بالوجود الفعلي للنص الأدبي، وبوصفه ممارسة فردية مستقلة، لها خصوصيتها التي يمكن أن تتجاوز ما يفرضه الجنس من حدود، بل يمكن أن تهدم الجنس ذاته، وتقوّضه من الداخل.

لم تدرك نظرية الأجناس طبيعة العلاقة الموجودة بين النص وجنسه، لهذا السبب،وقعت في إشكالات عويصة، بقيت معلقة دون أن تجد طريقها إلى الحل.

ثانيا: نحاول أن نكوّن رؤية، تنبثق من المنطلقات التي انطلقنا منها، تتعلّق بـــ (تعريفات النص)، بحيث نحاول، من خلالها، تشكيل رؤية للنص الأدبي من الشروط التي خصصها علماء النص في تحقيق النصّية. غير أننا نحتاج إلى توظيف كل ما يمكن أن يعد أساسيا في تحديد النص الأدبي، بحيث لا نحصر الأمر – فقط – في الشروط النصية التي تظهر غير فعّالة في بعض الأحيان.

فإذا أخذنا مثلا: شرط الاتساق الذي يعتبر عنصرا حاسما في تشكيل هيكلية النص، فإنّه لا يعتبر كذلك، بالنسبة للنص الأدبي الذي يعمل على خلخلة النسق،وهدم المألوف، ويأبى للانصياع لكلّ ما هو قانوني، أو يدخل في نطاق العرف. وعليه، فسوف نحاول التعويل على بعض التعريفات التي يمكن أن نعتبرها قاعدة للانطلاق، وأسّا نرتكز عليه في مناقشة الإشكال.

يمكن أن يشكل مفهوم كريستيفا Kristeva للنص، قاعدة أساسية تسمح لنا بتحديد الإطار العام للنص الأدبي، فإذا كان النص لديها جهازا (عبر— لساني) ((يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين

أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه.))[1]. فإنّ النص الأدبي، يمكن أن يكون كذلك، وعلى أساس ذلك، يكون اعتبار التجاوز خاصية مميزة يمكن أن نتبناها لمعرفة من أين يجب أن نعالج الموضوع.

يتبنى بارث Barthes منطلق كريستيفا Kristeva في نظرته إلى النص، يظهر ذلك جليا في مقاله المشهور، المنشور في الموسوعة العالمية عام 1973، حيث يفصل في كلّ القضايا التي تخصّ النص الأدبي، من ذات المنظور الذي يعتبره قاعدة أساسية في التحليل والمناقشة، بل نكاد نقول: إنّه عرض لرؤية كريستيفا Kristeva جملة وتفصيلا.

غير أنه ينبغي، منذ البداية، أن نشير إلى أن بارث Barthes يطرح نقطة مركزية، يحاول من خلالها وضع تمّييز واضح بين العمل الأدبي والنص. لذا، فإنّ مقال: "من العمل إلى النص" قد يعدّ عملا رئيسا في رؤيته للنص عامة، والنص الأدبي على وجه الخصوص.

أقام بارت Barthes تمييزه للنص على الأساس الآتي: إن العمل جزء من المادة؛ لأنه يشغل جزءا من حيز الكتب، ويُرى عند الكتبيين،و في البطاقات و يُمسك باليد، بينما النص تمسكه اللغة وحدها ، ولا يوجد إلا مأخوذا في الصيرورة الفعلية للخطاب. وعليه لا يختبر النص إلا داخل هذه اللغة، مما يترتب أنه لا يستطيع أن يتوقف في ديمومة جدلية مفتوحة على الإنتاج والتغيير[2].

---

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، ص.21.

[2]- يراجع: رولان بارث، من العمل إلى النص (الأعمال الكاملة 05)، ص.87

1-النص خارج التصنيف ومفارق له بحيث لا يمكن إدراجه داخل مؤسسة الأجناس،و لا تصنيفه ضمن تراتبية ما، إن ما ((يكونه على العكس من ذلك (أو بالتحديد) هو قدرته التدميرية التي يطلقها إزاء التصنيفات القديمة.))[1].

2- ينظر إلى النص من خلال العلامة (وحدة مكونة من دال ومدلول)، و يقيم داخلها علاقة نوعية في نطاق أعراف معينة. ومن هنا، فإن العمل يتقوقع داخل الانغلاق على المدلول، كما تؤسسه الأعراف، فيشتغل بوصفه علامة عامة داخل نطاق مؤسساتي لحضارة العلامة. أمّا النص، فخلاف ذلك، إنه لا يؤمن بسلطة المدلول التعسفية، بل يمارس شرخا داخل العلامة، مفككا العلاقة التطابقية، عازلا المدلول عن داله؛ ليحرره إلى لا نهاية مفتوحة. بهذا المسعى، يكون حقله الدال كتوليد دائم، يتم عن طريق حركة متسلسلة من الانفكاك ومن التشابك ومن المتغيرات، ومن تحرير للطاقة الرمزية.. إنّه النسق من غير مركز أو لا نهاية.

3-النص متعدد المعنى دون أن يستقر على معنى واحد ومحدد وغير قابل للاختزال،وعليه لا يمكن أن يصدر عن تأويل واحد يغلق حيويته ولكنه انفجار، و تعدد و انتشار للدال الذي يتحاور ((غالبا بشكل درامي مع المدلول الذي يميل إلى القيام بعودة نحوه : فإذا سقط في هذه العودة ، وإذا انتصر المدلول، فإن النص يتوقف عن أن يكون نصا))[2] أي يكون هو العمل، لذلك يجب أن يبقى الحوار مفتوحا والمدلول مرجأ.

4- يرتبط العمل بالمؤلف بوصفه أبا شرعيا له أحقية الملكية التامة لعمله الذي ترك فيه بصمة وجوده ، إنه يمثل الذات المبدعة بلا منازع التي شكلت حضورها المكثف عبر السطور .بينما النص يهدم أسطورة الأصل ويلغي أبوة المؤلف طالما لا مركز له، مما

---

[1]- رولان بارث، المرجع السابق، ص.88.

[2]- رولان بارث، الباحثون الشباب، الأعمال الكاملة 5، ص.128.

يجعل مفهوم الذات المبدعة يتراجع لصالح اللغة التي تمثل حقلا للتفاعل والتشابك بفعل العملية الحوارية مع نصوص أخرى سابقة متعالقة تلغي أحقية المؤلف في تبني عمله أو المطالبة به؛ إنه ملك للغة وحدها.والمؤلف ليس إلا ذاتا ورقية.

5- العمل موضوع للاستهلاك مادمنا نحاصر المدلول في أسر مغلق متمركز حول معنى واحد غير قابل للتحاور مع ممكنات أخرى.بينما النص إنتاجي أي ينتج المعنى و لا يكرره في دوامة قلقة لا تستقر، مفتوحة على كل الممكنات دون أن تقبل بواحد منها.

6- النص واقعة غزلية وغواية يمارسها على قارئه مما يثير متعة عميقة في التشظي و الإنشطار والتعدد اللانهائي.

نستنتج مع بارث Barthes أنّ النص اشتغال مستمر للغة، وهو المفهوم نفسه الذي عرضه في مقاله المنشور، في الموسوعة العالمية سنة 1973، والمعنون بـــ "نظرية النص"، ولكن، بجهاز مفاهيمي مرتكز على مرجعية متماسكة وواضحة.

تمحور المقال حول القضايا المتعلقة بالنص، وعلى النص الأدبي خصوصا. فعندما طرح سؤال النص في نظر العامة، أجاب بأنه المساحة الظاهرية للأثر الأدبي،وبعبارة أدق، هو نسيج الكلمات المدمجة في العمل، بحيث تفرض معنى مستقرا وثابتا.

حاول بارثBarthes أن يناقش إشكال النص الأدبي، من خلال وضعه في إطار إشكال (العلامة)، وصيرورتها في النشاط التفاعلي الإنساني، حيث يتحدّد كلّ شيء داخل نطاق العلامة، لذا، فإنّ النص الأدبي اشتغال يقع داخل العلامة، من حيث تكونها، وتطورها، وكيفية تفاعلها في النص الأدبي، ولهذا تاريخ يمتد من العصور السابقة التي كانت لها طريقة خاصة في التعامل مع العلامة، بداية من الكلاسيكية إلى الآن، راسمة مسارا تاريخيا وتحوليا.

ينطلق بارث Barthes في تحديد النص الأدبي من منطلقات كريستيفا Kristeva حيث تبنّى كل مدونتها المصطلحية، جاعلا من مفاهيمها الأساسية مفاتيح قراءته لمشروعه، في بناء تصوراته الكلية حول النص. ولعلّ أهمّ هذه المفاتيح:

1- الممارسات الدالةPratiques signifiantes: النص ممارسة دالة، تكون من خلال التعامل مع النسق الدال، القائم على أساس خلافي، مما يسهم في تفعيل الطاقة الحيوية للغة التي ليست جملة من القواعد التجريدية فقط، وإنما هي دينامية مفتوحة تتداخل فيها الذات، والآخر، والسياق الاجتماعي، وحيث الذات فيها ليست وحدة كلية، بل كيان متعدّد ومتشابك داخل التنوع.

2- الإنتاجيةProductivité: النص إنتاجية، أي إنّ النص مسرح للإنتاج، حيث يلتقي كلّ من منتج النص، وقارئه. ومن هنا، يشكّل النص مجالا للاشتغال على اللغة حينما يحطم اللغة التواصلية اليومية، ويعيد تشكيل لغة جديدة مكثفة، تتأسس على تأليف الدوال، ولعب النسق الدال في دوامة لا نهائية، حيث تنبجس الإنتاجية بمجرد لعب الكاتب بالدوال، مما يسمح بتفجير المعنى (نتاج هذا اللعب).

3- التدليل Sgnifiance: لا يعتبر النص تربة مهيأة لغرس معنى منتهٍ، أو مغلق ثابت،إنما هو فضاء متعدد المعاني، حيث تتقاطع كلّ المعاني المحتملة التي تحرّر الطاقة الإيحائية للمعاني الثانوية، فتسمح لها بالتفاعل مع الممكنات الموجودة داخل لعب الدال. وبهذا الشكل، تتراجع الذات، وتفقد وجودها التقليدي، بوصفها حضورا بين الكلمات، كما تتحوّل إلى فضاء للمساءلة، مساءلة اللغة، تتفكك بتفككها، وتتشظى بتشظيها، مما يجعلها ذاتا بدون مركز على حافة التيهان، وأرجوحة لذة، حيث يبدو النص مسرحا لتهويمات أيروسية.

4- النص الظاهر والنص المولد: (pheno-texte et geno-texte) يرجع هذا التمييز إلى كريستيفا Kristeva، إذْ يمثل النص "الظاهر" السطح اللفظي، الظاهر في

بنية الملفوظ المادي الملموس، ويتم استكشافه بالطرق الآتية:الوصف الفونولوجي الوصف البنوي، الوصف الدلالي. أما النص "المولد"؛ فإنّه يطرح العمليات المنطقية الخاصة بتكوين موضوع التلفظ، حيث يمثل المكان الخاص لبنْيَنَة النص الظاهر. فالنص الظاهر لا يتشكل إلا من خلال العمليات التفاعلية التي تحدث على مستوى النص المولد، وبفعل توليد المعاني المتعددة من رحم الدوال وتشابكها، ومن نسيج النصوص واحتدامها. فإذا كان التحليل البنوي يختص بتحليل النص الظاهر، فإن كريستيفا Kristeva تقترح التحليل الدلائلي للكشف عن النص المولد، أو ما تصطلح عليه بـــ (السيميائيات التحليلية la semanalyse)، مشروعها المقترح في التعامل مع النصوص وتحليلها.

5- التناصIntertexte: يمثل النص حقلا لإعادة توزيع اللغة، ويتم هذا عن طريق مبادلة النصوص أو أجزاء نصوص سابقة ملتفّة حول نص ما. فيكون كل نص هو تناص؛ أي هناك نصوص أخرى داخله، ذات مستويات متعددة، وأشكال متنوعة نابعة من عمق الثقافة، وبكلّ أنماطها التعبيرية: حكم،وأمثال،وأقوال،وإستشهادات،ومأثورات،ونصوص أدبية.. حيث تقيم هذه النصوص علاقة حوارية فيما بينها،وتتفاعل بطرق مختلفة،إمّا عن طريق الامتصاص، أو المعارضة، أو النفي، أو الإلغاء، أو التحويل.. ممّا يجعل فكرة (النص – الأصل) أمرا مستحيلا، طالما أنّ كلّ نص هو نتاج لنصوص سابقة كما بينا[1].

.بمفهوم التناص، يتعزّز مفهوم التعدد، وما دامت أنّ هناك نصوصا متعددة، فمن الطبيعي ألا يكون هناك معنى واحد ثابت، بل عمق مفتوح لا نهاية له، حيث توكل للدارس مهمّة الغوص للبحث عنه في جوف الشبكة النصية.

[1] -Voir,Roland Barthes,Théorie du texte,Encyclopedie Universalis.

من خلال ما سبق، يمكننا أن نصل إلى موضعة النص الأدبي في مركز حيوي هو اللغة، ذلك أن كلّ ممارسة نصية، تقيم علاقة مباشرة مع اللغة، والنص الأدبي لا يخرج عن هذه القاعة ما دام ممارسة لغوية، ولكن بطريقة متميّزة. وأغلب المفاهيم تحاول تحديد هذه الممارسة المتميزة لمعرفة النص الأدبي في حد ذاته، معتبرة اللغة قاعدة انطلاق في كلّ تنظيراتها، تستكشف من خلالها عن هذه الممارسة الأدبية.

ومهما اختلفت المفاهيم المتعلقة بالنص الأدبي،ومهما تعددت النظريات فيها،فإن العلاقة التي يقيمها النص الأدبي مع اللغة هي نقطة الالتقاء والاشتراك بينها جميعا، وأمّا الاختلاف، فلا يتجاوز طبيعة العلاقة، وكيفية التشخيص، وصورة التعامل.

لم نتحدث عن كلّ النظريات، إنما حصرنا الأمر فقط في النظريات التي اعتبرت اللغة قاعدة لها، واستندت إلى اللسانيات في التعامل مع الممارسة الأدبية تحليلا وتنظيرا،سواء أتبنت ذلك جملة وتفصيلا، أم تجاوزته، مدركة حدوده، نظرا لاختلاف المناخ المعرفي أو لاختلاف الطرح الفكري والفلسفي.

يمكننا أن نحصر مجمل التوجهات في تيارين كبيرين، أو مناخين معرفيين هيْمنا على أغلب التصورات الخاصة بالنص الأدبي:

- التصور الذي يعتبر النص الأدبي اشتغالا لغويا متميزا متقوقعا على ذاته مكونا استقلاليته. ويمثل هذا الجانب التيار البنوي، و(البنوي الشكلاني) على وجه الخصوص.

- التصور الذي يرى في النص الأدبي كيانا لغويا مفتوحا قابلا للتفاعل مع كلّ الأشكال التعبيرية النصية والفنية. ويمثل هذا الجانب التيار (الما – بعد بنوي).

تجلّت بوادر الاتجاه الأول ، في أعمال المدرسة الشكلانية الروسية التي وضعت علم الأدب من ضمن اهتماماتها الأولى، مركزة على استقلال النص الأدبي، وتفرده

بوصفه نسقا لغويا يختلف عن طبيعة كلّ نسق لغوي، حتى وإن كان يستعمل اللغة منطلقا له، دون أن تربط النص بمؤلفه، أو بالظروف المحيطة به، مما يمكن أن يؤثر في إنتاجه تأثيرا مباشرا أو غير مباشر.

لقد ركزوا في أطروحاتهم على خصوصية النص التي تظهر على مستوى الشكل وليس على مستوى الموضوع الشعري، إذ يمكن للنص الأدبي أن يتناول أي موضوع من الحياة،حتى ولو كان تافها،مادام الشكل هو الذي يعطي الخصوصية للنص الأدبي،ويحقق الأدبية.

لقد اعتبر الشكلانيون الأدبية موضوعا لعلم الأدب، ونهض مشروعهم على البحث عن قوانين الأدب، ثمّ تأسّست الشعريات على ذات المشروع (البحث عن قوانين الخطاب الأدبي)، وعلى الخصوص الشعريات البنوية، بوصفها امتدادا وصقلا للتراث الشكلاني. في كتابه: ما البنيوية الشعرية؟.. ، يطرح تودوروف Todorov موقفين، يجب التمييز بينهما:

- الأول: يرى في النص موضوعا كافيا للمعرفة، بحيث إنّ النص يكون مكتفيا بذاته لا يحتاج إلى عناصر خارجية، فمكوناته موجودة داخله.
- الثاني: يرى في كلّ نص تجليا لبنية تجريدية خفية[1]، تنظّم الأشكال النموذجية للنصوص، وتحدّد القوانين العامة التي يمكن أن تميّز النص الأدبي،وتحقّق وجوده. وهذا هو جوهر المشروع البنوي المشابه لمشروع "الأدبية" عند الشكلانيين.

كان الاتجاه الثاني بمثابة مراجعة ونقد للبنوية التي غلقت الأبواب أمام النص،وحبسته في قوقعة اللغة التي اعتبرها المكون الوحيد والممكن للنص، مع إلغاء

[1] -Voir T.Todorov,Qu est ce que le structuralisme-la poétique,Paris,éditions du Seuil,1986, p. 15.

كلّ الإمكانات الأخرى. والواقع أنّ النص ليس كيانا منعزلا – كما تصورته البنوية – وإنّما هو كيان يقيم علاقات تفاعلية على مستويات عدة لا يمكن حصرها داخل نطاق الصيرورة الاجتماعية، أو المؤسسة النظامية للثقافة التي تسمح بتنظيم أشكال مختلفة من النصوص، وتحدّد كيفية إنتاجها، وتلقيها وفق شروط خاصة تجسد النص الأدبي وتضمن وجوده.

يقيم النص الأدبي علاقة جوهرية مع جنسه، لا تكون سلمية بالضرورة، بل يمكن أن تكون تدميرية؛ تحطّم أسس الجنس بكامله. وتاريخ الأدب يحمل الكثير من الأمثلة على ذلك، كما يقيم النص الأدبي علاقة مع نصوص أخرى ليس بالضرورة أن تكون أدبية، بل يمكن أن تكون من الحياة اليومية، يظهر ذلك في جنس الرواية الذي يمثل مسرحا لالتقاء مختلف أنواع النصوص التي يمكن أن تنتج، وبذلك، يكون النص الأدبي مجالا لحوار النصوص، وتقاطعها، وتفاعلها، وتحريك الذاكرة التاريخية للنصوص من حولها. كما يقيم النص – أيضا – علاقة محيطه الخارجي السياق، يتفاعل معه، ويحيل إليه باستمرار، دون أن يعكسه آليا، وذلك عن طريق علامات لسانية داخلية، من النص، تحيل إلى الخارج، وتتبادل معه المواقع.

يتمظهر ذلك في إحالة النص إلى ظروف إنتاجه، وظروف تلقيه، بالطريقة التي تحدّدها إستراتيجية النص، ووفق تصور خاص لقارئ يصنعه النص، وبعبارة أخرى: إنّ النص يختار طريقة قراءته، على ألا تكون هذه القراءة أحادية الجانب؛ قراءة تعترف بالوجود المادي للواقع، وتؤمن بالعالم التخييلي للأدب، ومن ثمّ، تستطيع إدراك الحدود الممكنة بينهما، حتى وإن كانت، في بعض الأحيان، حدودا وهمية، يعمل النص الأدبي على إلغائها أو التداخل معها، نظرا للقدرة التخييلية الفائقة التي يتمتع بها على الإيهام بالحقيقة الواقعية، مما يجعل القارئ ينتصر للخيالي على حساب الواقعي. إنّ النص الأدبي هو تفاعل كلي مستمر، في سيرورة لا متناهية، وانفتاح على كل الاحتمالات.

لا نريد التطرق إلى كل التفاصيل هنا، ذلك أنّنا سنعمل على تحليل هذه المفاهيم الخاصة بالتيارين الكبيرين، عبر فصول البحث، وسنعمل على توضيح القصد بالنص المغلق والنص المفتوح، من خلال مفاتيح مركزية عرضناها، باقتضاب، فيما سبق.

سنركز في البداية على العنصر الأساسي المكون للنص الأدبي، ممثلا في اللغة،وسنحاول الكشف عن العلاقة الجدلية التوترية بينهما، يكون ذلك برسم الحدود بين نظام النص الأدبي، ونظام اللغة، أو على الأقل، إدراك هذه الحدود.

إن السؤال الجوهري الجدير بالطرح يكون كالآتي: ما العلاقة بين نظام اللغة والنص الأدبي؟.. وما طبيعة هذه العلاقة؟.. وكيف تنشأ العلاقة من أساسها؟.. ذلك ما سنحاول معالجته في الفصل القادم.

الفصل الثاني

نسق اللغة و بناء النص

يصعب – كما رأينا في الفصل السابق – ضبط تعريف محدّد للنص الأدبي، وإن حاولنا تعداد خصوصياته المساعدة، ومحاصرته في مفهوم شامل على الأقلّ، بحيث يسمح لنا بتأسيس نظري، يمكّننا، بعد ذلك، من التعامل مع النصوص الأدبية تعاملا موضوعيا، ترتكز على أسس منهجية واضحة المنطلقات، ومحددة الغايات.

إنّ هذه المهمة تبدو صعبة، بل تكاد تكون مستعصية، ذلك ما تبيّنّاه في محاولات كثير من الدارسين، من خلال تعدّد تصوراتهم، ومنطلقاتهم، حيث لم يتوصلوا إلى نتائج مقنعة، تحلّ هذه الإشكال المستغلق، إشكال النص الأدبي.

وعلى الرغم من ذلك،فإن المحاولات لا تزال مستمرة،تعدّل في المفهوم،وتتكيف مع تطور الآليات العلمية، وتغيّر الأنساق المعرفية التي تسهم في تعميق الرؤى ومحاولة تفعيل الطروحات في معالجة الظاهرة من زوايا مختلفة، يظهر ذلك جليا في الدور الفعال الذي أدته اللسانيات في تغيير نظرة الباحثين إلى النص الأدبي.

لم يكن هذا التغيير فجائيا، وإنما كان نابعا من خطوات علمية أسهمت في تشكيل مفاهيم محورية، أرست تغيرات حاسمة، تمثلت في:

أولا: المعالجة الموضوعية المبنية على أسس علمية، وأدوات إجرائية تحليلية، قائمة على تصور نظري شمولي مستقل بذاته، وهذا ما كان يسعى إليه سوسير Saussure من أجل تحقيق علمية اللسانيات.

ثانيا: التحديد العلمي للموضوع،من خلال صياغة الإشكال صياغة سليمة،ووضعها في إطارها الصحيح قبل معالجتها. لذا كان تحديد الإطار الفعلي للنص الأدبي حاجة ماسة في الممارسة اللغوية.

تستعمل اللغة أداة للتعبير، ومنطلقا في الآن نفسه، حيث تشكّل اللغة مادة وغاية، وعليه، فإنّ النص يشتغل داخل اللغة، منطلقا من نسقها، ليعيد صياغته بطريقة مبتكرة، ولغايات جمالية؛ أي تأليف نسق جديد، يتقاطع مع النسق الأولي، ويتفاعل

معه تفاعلا متنوعا،بحيث يعيد ((ترتيب المواد اللغوية، وجعل بعضها بسبب من بعض،وخلق علاقات جديدة بينها))[1] و متواصلة في دينامية غير قابلة لاختزال في أنساق ثابتة و محددة.

ثالثا: التعامل مع النص الأدبي بالأدوات العلمية التي تقترحها اللسانيات في التعامل مع اللغة، أي تطبيق أدوات التحليل اللساني على النص الأدبي لمعرفة آليات اشتغاله، واستكناه نسقه، ومحاولة البحث عن قوانينه، على شاكلة قوانين اللسان. إنّ معرفة نسق اللغة ضرورة منهجية لمقاربة النص الأدبي وتفسيره.

1- نسق اللغة:

هل يمكن للغة أن تشكل موضوعا للمعرفة، بعيدا عن التأملات الفلسفية التي رافقتها ردحا من الزمن؟،وهل يستطيع هذا الموضوع أن يستوفي الشروط العلمية،بحيث يكون منسجما ومتجانسا، يسهل تصنيفه ضمن الوقائع الإنسانية؟.. وهل يمكن أن يكون هذا الموضوع مستقلا بذاته، بحيث يفتح مجالا علميا خاصا به؟..

لقد شغلت مثل هذه الأسئلة المتشعبة فكر سوسير Saussure حينما حاول الإجابة عنها، من خلال صياغتها في إطارها الإبستيمولوجي. فالمشكلة الأساسية ليست في وجود اللغة، أو البحث عن أصلها وتطورها، ولكن، في كيفية دراستها دراسة علمية، وفق أدوات علمية، حيث تكون اللغة موضوعا للدراسة والبحث التجريبي،وبحيث يكون الموضوع مستقلا،تنفرد فيه اللغة بعلم خاص مستقل بذاته،منفصل عن العلوم الأخرى، متخلّصا – في الآن نفسه – من الإرث التاريخي العالق بها الذي صاحبها في مصنفات التاريخ والفلسفة . لذا، كان عليه أن يحدد هذا العلم القديم الذي يريد صياغته من جديد (ممثّلا في اللسانيات)،وأن يحدّد مقولاتها،وموضوعها ومنهجها.

---

[1]- حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر، ص.9.

افتتح سوسيرSaussure كتابه بمناقشة قضيتين أساسيتين:

أ- تحديد مادة اللسانيات، ورسم مهمتها على أن تكون كلّ أشكال التعبير اللغوي مادة للدرس اللساني، وأن تحدد المهام الأساسية في نقطة جوهرية تتمثل في استقلالية هذا العلم والاعتراف به، بوصفه علما، إذ ((تتشكل مادة اللسانيات مبدئيا، من كلّ مظاهر اللغة البشرية، سواء أتعلق الأمر بالشعوب البدائية، أم بالأمم المتحضرة ... مـــع الأخذ بعين الاعتبار،في كلّ فترة ليس اللغة السليمة أو(اللغة الفنية) فـــقط،إنما كلّ أشكال التعبير.))[1] الممكنة التي تتجاوز الاستعمالات العادية المحصورة في الفعل التواصلي.

ب- البحث عن موضوع منسجم متماسك قابل للتصنيف، فكانت البداية من هذه النقطة بالذات، حيث حاول تصنيف اللسان ضمن الوقائع الإنسانية بوصفه واقعة اجتماعية، ومن هذا الإجراء، بدأ سوسير Saussure ((في صياغة تصوراته الجديدة للسان، وهي الأسس التي قادته إلى الفصل القاطع بين معطيات اللسان الموضوعية، ما يشكل موضوع اللسانيات عنده، وبين تحققات الكلام المرتبطة بالفرد وتقلبات أهوائه، وهو أمر يصعب معه عزل عناصره والتحكم فيها وتصنيفها، وستترتب على هذا الفصل نتائج بالغة الأهمية عبر عنها سوسير من خلال سلسلة من الثنائيات التي تعد جوهر عمله الريادي في مجال اللسانيات الحديثة.))[2].ومن هنا، برز الإشكال الأساسي الذي أرق سوسير Saussure وهو البحث عن وحدة منسجمة،متناغمة،تختصر كلّ تغيرات الكلام، وتؤطرها، من حيث لا تتأثر بكلّ ما يتعلق بالأفراد من تنوعات، وتقلبات في الأفكار والأهواء. أطلق سوسير Saussure

[1] -Ferdinand de Saussure ,Cours de linguistique générale,Paris,édition Payot , 1972 ,p.20.

[2]- سعيد بنكراد، السيميائيات (النشأة والموضوع)، عالم الفكر، ع.3، مجلد.55، يناير/ مارس، 2007/ ص.17.

على هذه الوحدة المنسجمة بـــ (اللسان) واعتبرها الموضوع الوحيد والمباشر للسانيات، لذا ، كان علينا التمييز بينه وبين (اللغة) منهجيا.

لا يمكن للكلام أن يكون موضوعا للسانيات، كونه فرديا متنوعا، وينسحب هذا على اللغة أيضا، كونها فردية وجماعية، متعددة الأشكال، يصعب تصنيفها ضمن الوقائع الإنسانية، حيث تتقاسمها علوم متعدد: فيزيائية، فيزيولوجية، نفسية، وحده اللسان، يبقى كلا متكاملا في ذاته، ومبدأ قابلا للتصنيف، مما يرشحه لأن يكون موضوعا مباشرا وعمليا[1].

وعلى أساس هذه المعطيات، صاغ سوسير Saussure ثنائية: الفردي الخالص المتمثل في الكلام، والجماعي الخالص المتمثل في اللسان، بحيث لا يمكن لأي كان الكلام خارج دائرة اللسان، كونه – وحده – الذي ينظّم ويؤطر ويبنْين كلّ العملية الكلامية الواقعة بين طرفين على الأقل، ليتمّ التفاهم والتواصل بين المجموعة اللغوية الواحدة.

يمثل اللسان جملة من الاتفاقات والتواضعات التي تسمح للأفراد بالكلام داخل منظومة اجتماعية، يساعدهم على تنظيم لغتهم، وبناء نصوصهم، والتعبير عن كلّ أفكارهم وتصوراتهم وأحاسيسهم.و لذلك يعده سوسيرSaussure نسقا ((من العلامات،يعبر عن الأفكار،ومن هنا،فهو شبيه بالكتابة،وألفبائية الصم البكم،والطقوس الرمزية، وأشكال اللياقة، والإشارات الحربية، إلخ. إنّه أهم هذه الأنساق فقط.))[2].يمكننا أن نستخلص من هذا النص جملة من النقاط الأساسية:

1- اللسان نسق سيميائي دال لغرض التعبير عن الأفكار، وهذا لا يظهر إلا من خلال العلامة، بوصفها حصيلة لاتحاد الصورة الأكوستية والمفهوم، أو بعبارة أخرى:

[1] - Voir ,F.de Saussure , Cours de linguistique générale, p. 25 .

[2] -Ibid, p. 33.

الدال والمدلول، تحكمهما علاقة غير معلّلة، بحيث ليس هناك أي سبب يحفز العلاقة بين الطرفين؛ العلاقة اعتباطية تجذرت بفعل التواضع والاصطلاح. وعلى أساس هذا المبدأ، استعمل مصطلح العلامة بدل الرمز الذي تتحفز فيه العلاقة بين الطرفين.

2- لا يمثل اللسان النسق الوحيد لأداء هذه الوظيفية، إنما هناك أنساق أخرى تشترك معه في كونها علامات دالة لغرض التعبير عن الأفكار، تشتغل وفق آليات خاصة مختلفة عن آليات اللسان، مثل: أبجدية الصمّ والبكم..، مع العلم أن اللسان هو أهم هذه الأنساق،كونه يمثل الأنموذج الأولي للتعبير، وبناء الأنساق الأخرى.

3- إن اعتبار اللسان نسقا دالا، جعل سوسير Saussureيموضع اللسان ضمن نطاق العلامة، وعليه فتح أفقا لعلم مستقبلي يتولى دراسة العلامة في رحاب الحياة الاجتماعية، أطلق عليه السيميولوجيا – Sémiologie، حيث تعد اللسانيات فرعا من هذا العلم العام[1].

إنّ اللسان، في منظور سوسيرSaussure نسق سيميائي، يختلف عن الأنساق الأخرى، في تنظيمه وبنائه، وعلى هذا الأساس،تعاملت اللسانيات ((المعاصرة مع موضوعها على أنه نسق سيميائي دال، يتجلى في قابليته إلى التقطيع المزدوج، على خلاف الأنظمة السيميائية الأخرى، حيث حدّد اللسانيون مستويات النسق اللساني فيما يلي:

1- الوحدة الصوتية الصغرى (الفونيم)

2- الوحدة الصرفية الصغرى (المورفيم)

3- الوحدة التركيبية الصغرى(السانتكس)

4- الوحدة المعجمية الصغرى (الليكسيم)

[1] - Voir ,F.de Saussure , Cours de linguistique générale,p. 33.

إنّ ما يحكم العلاقة بين العناصر اللسانية، ومستوياتها، ويربط بعضها ببعض هو ما يطلق عليه النسق.))[1]. وعليه، يمكن تحديد المستويات اللسانية التي تسهم في بناء النسق الكلي، فلكل مستوى نظامه الخاص، وقوانينه الخاصة، ثم تتفاعل كليا؛ لتشكّل النسيج العام للبنية اللسانية، بحيث يتمّ الانطلاق في العملية الكلامية، من أصغر وحدة مكونة للغة،إلى أعلى وحدة تحتوي على كل المكونات اللسانية،من: فونيمات،ومونيمات، إلى تكوين النواة الدلالية: ويطلق علماء اللسان على هذه الوحدة بالجملة.

تتكون كلّ وحدة من الوحدات من: مادة وشكل، لخصوصيتها المنفردة في بناء النظام الكلي اللسان، كما يشكل التلفظ المزدوجDouble articulation عاملا فارقا بين اللسان والأنساق الدالة، بحيث ينظّم مكوناته تنظيما خاصا، وبحيث تتآلف جملة من الوحدات الصغرى لبناء وحدات أكبر تختلف عنها تركيبا ونسقا، يظهر ذلك – على الخصوص – في ازدواجية التلفظ الممثلة في: الفونيمات، بوصفها وحدات صوتية صغرى غير دالة، والمونيمات، بوصفها النويات التكوينية الأولى للدلالة، بحيث تشارك في بناء المعنى التام، الناتج عن تفاعل كلّ المستويات.

تتكوّن البنية اللسانية – في نظر إميل بنفينست Emile Benveniste على قاعدة أساسية، هي أنها مكونة من وحدات تمييزية، يمكن تحديدها من خلال أربع خصائص: وحدات منفصلة ومنتهية، مركبة ومنظمة[2]، وتكون هذه الوحدات منفصلة وعديمة الدلالة، لكنها تسهم، من خلال العلميات التركيبية، في بناء الظلال الأولى للمعنى.

---

[1]– أحمد يوسف، القراءة النسقية، صص.119-120.

[2] - Voir, Emile Benveniste,Problemes de linguistique générale,Paris ,Gallimard, 2.Editions 1974, p. 93.

ولكلّ مستوى قواعد شكلية (بنيات تجريدية)، ودلالة متنامية معقدة ومتشابكة؛ فالفونيمات العديمة الدلالة تسمح، من خلال التعارضات، بتمييز الوحدات الدالة وبنائهما، من خلال المونيمات، ولن يتم ذاك إلا من خلال تشكيل شبكة من العلاقات المتداخلة التي تقيمها الوحدات اللسانية فيما بينها داخل مجالين حيويين أو نشاطين ذهنيين ضروريين في نظر سوسيرSaussure هما:

– الأول: يقوم على أساس محور التجاور الخطي للوحدات اللسانية المندمجة في سلسلة ما، ويمكن أن نطلق عليه بالركن – Syntagme ، لأنه يعمل على إدراج الوحدات في وحدات تركيبية عليا، تتجاوز حدود الكلمة الواحدة.

الثاني: يقوم على أساس التداعي (الترابطي) للوحدات الموجودة في الذهن بفعل التشابهات الموجودة، سواء أكان ذلك على مستوى الدال، أم على مستوى المدلول. وعليه، تكون العلاقات التركيبية علاقات حضورية محققة في سلسلة فعلية، بينما العلاقات الترابطية، تكون غيابية وافتراضية، تدخل في الإمكان[1].

يمكن – إذا – تحديد نمطين من العلاقات الأولى:

استبدالية: تقوم على أساس التشابه بين الوحدات اللسانية، مما يسهل عملية التداعي الذهنية للمتكلم، فالتشابه يكون: إما في الشكل المورفولوجي للكلمة، وإما التشابه في المدلول، و إما على أي صعيد كان، فالمهمّ أن هذه التشابهات تفتح قائمة متنوعة أمام المتكلم ليقوم بعملية اختيارية ليتحقق المنجز الفعلي الذي تندمج فيه الوحدات اللسانية، في علاقات حضورية، تأتلف فيها الوحدات، في لحمة منسجمة، بناء على منظومة نحوية، تجمع الكلمات في جمل، وتتجاوزها إلى النص، كما بينا في الفصل السابق.

[1] - Voir, F. De Saussure, CLG ,p. 170-171.

فاللغة – إذا – هي نسق يمكن تفحصه من خلال ثلاثة جوانب، حسب (لويس يامسليف – Louis Hjelmslev):

1- على أنها شكل خالص، مستقل عن الانجاز الاجتماعي والمادي.

2- على أنها شكل مادي، يحدد من خلال الانجاز الاجتماعي.

3- على أنها جملة من العادات البسيطة، الخاصة بمجتمع ما، والقابلة للملاحظة[1].

يقابل كلّ خاصية من هاته الخصائص مصطلح يختلف عن المدونة المصطلحية لـــ سوسير Saussure ، حيث يستعمل يامسليف Hjelmsleve مصطلح "المخطط" للدلالة على الشكل الخالص للغة،ويقابله عند سوسير اللسان،والخاصية الثانية المتمثلة في الجانب المادي للغة، ويطلق عليه "المعيار"،ثم "الاستعمال" كمقابل للكلام لدى سوسير Saussure.

ولا نناقش – هنا – سبب تغيير يامسليف Hjelmsleve للمصطلحات، ما دامت تقترب من المفاهيم السوسيرية، مع العلم أن لـــ يامسليف Hjelmsleve اعتبارات علمية ومنهجية، ليس المجال لطرحها هنا الآن أيضا.

يكون الاستعمال القاعدة الأساسية للغة عند يامسليف Hjelmsleve ،سواء أكان فرديا أم جماعيا، وعلى أساس ذلك، لا تتمظهر اللغة إلا من خلال ماديتها ومن خلال المعيار الذي يمثل الشكل المادي المحقق للمخطط، أو من خلال الاستعمال الذي يتعلق بجملة الأعراف الخاصة بمنظومة اجتماعية ما.

وعليه، يعد يامسليف Hjelmsleve الإنجاز منطلقا قاعديا للوصول إلى النسق أو المخطط الذي يضبط آلية اشتغال اللغة، كون الذات المتكلمة لا تستطيع إنجاز أي فعل لغوي خارج نطاق المعيار، باعتباره المخطط المادي، وخارج نطاق العادات الاستعمالية، ودون التأطير العام للمخطط الذي يمثل هدف البحث بالنسبة لعالم اللغة.

[1] - Voir,Louis Hjelmslev,Essais linguistiques,Paris, Les éditios de Minuit,1971,p.81.

أما المتكلم فله جملة من الاختيارات المتنوعة التي يمكن أن تتفاعل مع سياقات مختلفة؛ليحولها إلى أفعال محققة، مع العلم أن المتكلم ينجز نصوصا، وليس جملا، ما دامت النصوص هي حقل اشتغال البحث أو محط اهتمام البحث اللغوي[1].

من هذا المنطلق تحديدا، يمكن اعتبار النصوص إنجازات لغوية، تحقق شرعية وجودها، بوصفها إمكانية من جملة الإمكانات التي يضبطها المخطط،وكذلك بوصفها فعلا لغويا، يمارس حيويته داخل منظومة اجتماعية، سواء أكانت هذه النصوص ذات استعمالات تواصلية، تقترن بالحياة الاجتماعية وضروراتها، أم تخرج عن ذلك لغايات جمالية، كما هو الشأن في النصوص الأدبية. وما دامت النصوص الأدبية تخرج عن الاستعمالات العادية،فمن الطبيعي أن تختلف في تعاملها مع المخطط، ويكون لها طريقة خاصة في التعامل مع المخطط، إذ ليس بالضرورة أن تكوّن تحقيقا آليا، وإلا لما كانت لدينا نصوص أدبية.

ومن هنا، نطرح السؤال الآتي: كيف تتعامل النصوص الأدبية مع نسق اللغة؟.. وهل تتشكّل وفق آليات النصوص عامة؟.. وهل تخضع لنفس ضرورات اللغة التواصلية ومقتضيات الأعراف الاجتماعية؟

2 – نسق النص:

ترتكز النصوص في كيانها على قاعدتين أساسيتين – كما بينا في الفصل السابق – هما: اللغة،وفعل التواصل،لذلك اشتركت جملة من التعريفات في تفسير النص، على أساس أنّه فعل لغوي، أنجز؛ لتحقيق غرض معين، ضمن نطاق عملية تواصلية؛ أي إنّه محدّد بغاية تواصلية، فالنص((هو كلّ جزء لغوي، منطوق من فعل التواصل، في حدث التواصل، يحدّد من جهة الموضوع، ويفي بوظيفة تواصلية يمكن تعرفها؛ أي

[1]- Voir,Louis Hjelmslev,Prolégoméne a une théorie du langage,Paris, Les éditions de Minuit ,1968 ,p. 26-27.

يحقّق كفاءة إنجازية يمكن تعرفها.))[1]. وهذا الجزء اللغوي، لا يمكن أن يتحقّق إلا من خلال دمج الوحدات في جملة من العلاقات التي تتآلف حول موضوع منسجم،يشكل بنية النص؛ ليفيَ بغرض التواصل، ولإبلاغ معرفة محددة إلى المتلقي. وعلى هذا الاعتبار، يكون علينا أن نجيب أولا عن السؤال الآتي: كيف يتمّ إدماج هذه الوحدات اللغوية، بحيث تكون نصا منجزا في النص الأدبي، وليس في أيّ نص آخر؟..

لا يتحقّق لنا الجواب إلا من خلال الإجابة عن سؤال محوري: كيف يبني النص الأدبي نسقه، انطلاقا من اللغة ذاتها؛ ليؤلف لغة جديدة تحقق كيانه الفني؟..

نحاول أن ننطلق من القاعدة الثانية، المتمثلة في التواصل؛ لمناقشة كيفية بناء النص الأدبي لنسقه، وسنركز، في البداية، على طرح رومان ياكوبسون R.Jackobson الخاص بالتعامل مع اللغة، بوصفها جملة من الوظائف – زيادة على الوظيفة التواصلية الأصلية – المتداخلة في الفعل التواصلي، وقد حدّدها بستة وظائف،بناءً على الأطراف الفاعلة،والمكونة لفعل التواصل،وهي:(المرسل، الرسالة،المرسل إليه،السياق،الاتصال،الشفرة)،حيث يقابل كل طرف بوظيفته، فكانت على الشكل التالي:

[1] -Schmidt .S.J.texte theorie 1973 p150=

=نقلا عن زتسيسلاف واورزنياك .ص58

السياق

المرجعية

المرسل	الرسالة	المرسل إليه
الوظيفة التعبيرية	الوظيفة الشعرية	الوظيفة الإفهامية

الاتصال

الوظيفة الانتباهية

السنن

الوظيفة الواصفة[1]

تشتغل هذه الوظائف مجتمعة في كلّ إنجاز لغوي، وفقا لخصوصيتها، أو تركيزها على جانب معين، ومن ثمّ، لا نستطيع أن نسم أيّ إنجاز لغوي بوظيفة معينة إلا إذا هيمنت وظيفة ما على نص ما، وكلّها تحيل، من خلال اللغة، على معطيات غير لغوية، وحدها الوظيفة الشعرية التي تركز على النص في حد ذاته، بوصفه لغة خاصة، وهي الوظيفة التي تستكشف أدبية النص. غير أنّ هذا، لا يعني – بالضرورة – اقتصارها على النص الأدبي وعلى الخصوص الشعر، بل يمكن أن توجد في الإنجازات اللغوية الأخرى، و تحتل مواقع متباينة تؤدي فيها وظائف مختلفة، ففي الشعر تكون بمثابة((الوظيفة المهيمنة، والمحددة، في حين أنّها لا تؤدي إلا دورا ثانويا، وإضافيا في الإنجازات اللغوية الأخرى.))[2]. نلمس الوظيفة الشعرية في كلّ إنجاز لغوي، لكنها لا تطبع بهيمنتها المنجز اللغوي؛ لأنها خاصية لغوية بالدرجة الأولى، وهي تشتغل بنظام سائر المنجزات اللغوية. هذه الخاصية هي التي يعتمدها ياكبسون Jackobson قاعدة

[1] - Voir,R.Jackobson,Essais de linguistique général (1-les fondations du langaga),Traduit par Nicolas Ruwet,Paris, Les éditions de Minuit,1963,p.214,p.220.
[2] -Ibid, p. 218.

في صياغة مفهوم الوظيفة الشعرية؛ كونها تحقّق عملية الدمج العملي للوحدات اللغوية، التي يتم اختيارها على أساس التشابهات في محور الاختيار4 (حسب المدونة المصطلحية لياكبسون)أو كما يطلق عليه بالمحور الاستبدالي، والمحور التأليفي (محور الركني أو التركيبي).وحسب هذا التصور((تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التعادل لمحور الاختيار على محور التأليف.))[1]. نستنتج من هذا العرض تصورين أساسين:

– الأول: يمكن اعتبار محوري الاختيار والتأليف عمليتين فاعلتين، يبنْيْنُ النص الأدبي من خلالها نسقه، و بطريقته الخاصة.

– الثاني: ينتج عن هذا الإسقاط بناء جديد للنص؛ يكون متميزا ومختلفا عن النسق الأصلي، بحيث تكون للنص قدرة عالية على البناء والتجاوز في الآن نفسه.

1– محور الاستبدال / محور التركيب:

يتبنّى يوري لوتمان I.Lotman الطرح نفسه في كتابه: "تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)"[2]، عندما يناقش كيفية بناء النص الأدبي لنسقه الداخلي، وكيانه الأدبي،من خلال الخاصية التجنيسية،فالنص الأدبي((على درجة عالية من التنظيم،وتنظيم أي نص يمكن أن يتحقّق وفق طريقين: فعلى الصعيد اللغوي، يمكن تحقيقه بخاصيتي الموقعية – paradigm، والسياقية – syntagm ، وعلى مستوى الرياضيات، يتحقق ذلك بخاصيتي التكافؤ والتسلسل. وإذا كان النمط الثاني من هذه الخواص هو الغالب في أجناس الأدب القصصية، فإنّ النصوص ذات الوظائف التعبيرية القوية (وإليها ينتمي الشعر خاصة، والشعر الغنائي بوجه أخص)، تعتمد في بنائها على تغليب النمط الأول تغليبا واضحا، ويتجلى التكرار في النص الأدبي، باعتباره إحداثا

[1] – R.Jackobson,Essais de linguistique général, p. 220.

[2]- ترجمة محمد فتوح أحمد

لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعي، نعني التنظيم عن طريق التكافؤ.))[1]. ومن هنا سيفتح لنا هذا النـــص أفقا في كيفية التعامل مع النص الأدبي، على أساس التصورات المركزية الآتية:

1- النص الأدبي على درجة عالية من التنظيم، وهذا يتماشى مع مبدأ الاستقلالية والانتظام، أو بعبارة أخرى، خاصية (الانغلاق).

2- يتحقّق التنظيم، بناء على عمليتين، وفي مستويين:

أ- مستوى المحورين (الاستبدالي والتركيبي) بفعل الدمج الإنجازي للوحدات اللغوية، حيث تختص الوحدات الاستبدالية بالنظام التشفيري للغة، بينما تندرج الوحدات التركيبية في تكوين النص، من خلال تحقّقه كنسق متميّز ومرتبط بأصله (نسق اللغة). وبعبارة أخرى ((يختص الاختيار (الاستبدال) بالكيانات المترابطة داخل السنن، وليس داخل رسالة ما، بينما في حالة التأليف، تكون الكيانات مؤلفة في الاثنين، أو داخل الرسالة المحققة فقط.))[2].بوصفها فعلا منجزا يحقق اختيارا من ضمن الاختيارات الممكنة.

ب- مستوى (التكافؤ - التماثل – والتسلسل)، بحيث يتمّ البناء الكلي للنص عن طريق التماثل والتشابه بين الوحدات المكونة للنص، أو ما يطلق عليه بالتوازي، إلى جانب طريق التجاور، بفعل وجود علاقات تجاورية سببية، حيث((التوازي مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر – بدوره - يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه؛ نعني أنّها ليست علاقة تطابق كامل، ولا تباين مطلق، ومن ثم، فإنّ هذا الطرف الآخر، يحظى من الملامح العامة بما يميزه

---

[1]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة))ترجمة محمد فتوح أحمد،مصر،دار المعـــارف (د.ت) ص.63.

[2] -R.Jackobson,Essais de linguistique générale, p. 48.

الإدراك من الطرف الأول،ولأنهما – في نهاية الأمر – طرفا معادلة،وليسا متطابقين فإنّنا نعود، ونكافئ بينهما على نحو ما، بل، ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما.))[1].

3 – تسمح هذه الطرائق في البناء،بتحديد نوعية النصوص الأدبية أو أجناسها؛فالنصوص الشعرية،تنبني على أساس المماثلة، بينما النصوص القصصية أو السردية تتشكّل بفعل التجاور.

4 – يشكّل التكرار، على كل المستويات اللغوية، بداية من الوحدة الفونيمية إلى الجمل فالمقاطع، عنصرا محوريا في تنضيد النص الأدبي، بل يعد عنصرا فاعلا في تحديد الشعري والنثري.

يمكن أن تشكل هذه العناصر – مجتمعة – مكونات أساسية لبناء النصوص الفنية على الخصوص، غير أن لوتمان Lotman، يرجع بناء النص الفني، وكلّ النصوص – مهما تعددت – إلى نمطين قاعديين من العلاقات:

1– العناصر المتكافئة والمتكررة: مما يشكّل الأساس القاعدي للإيقاع الشعري، من خلال التكرار.

2– العناصر المتجاورة (غير متكافئة): وتسمح بتشكيل النثر[2].

بهذا التقسيم، يموقعنا لوتمان Lotman داخل التقسيم الكلاسيكي للنصوص الفنية، بحيث ينبني النص الشعري على أساس التكرار الإيقاعي للوحدات اللغوية المتكافئة، القائمة على التشابه، بينما يتحدّد النص النثري بفعل تآلفها[3]، دون أن يقصد بها وضع حدود فاصلة بين الشعر والنثر – كما ترسّخت عبر التقاليد الكلاسيكية –

---

[1]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص.129.

[2] - Voir, Iouri lotman,La structure du texte artistique, p.129

[3] - Ibid, p.129.

على أساس ثنائية: (فن/لا فن)، فما هو شعري، يدخل في نطاق (الفـــن)، بينما يدخل ما هو نثري في خانة (لا الفـــن).

غير إنّ المشكلة أعقد من هذا الحصر الثنائي، طالما أنّ الحدود الفاصلة بينهما غير محددة أصلا؛ فالنتاج الأدبي، يبرز لنا، عبر مراحله التاريخية، إمكانات متعددة لتقاطع الشعر والنثر، إلى حد التداخل، لدرجة أنّه لا يمكن أن ندرك النثر إلا من خلال خلفية الشعر، باعتباره نفيا لهذا الأخير[1]، أو باعتباره شعرا ملطّفا ((حيث يمثّل الشعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب. إن الأسلوب واحد، فهو يستلزم عددا محدودا من الصور، هي نفسها دائما. والفارق بين الشعر والنثر، وبين حالة للشعر وأخرى،تكمن فقط؛ في الجرأة التي تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة،والمسجلّة ضمن بنيتها.))[2].ولهذه العلّـــة، فإنّ الأمر يتعلّق بإشكال بناء النصوص بالدرجة الأولى، وتتجاوزها في الآن نفسه، وعليه، فسوف نحاول التركيز – هنا – على الجانب الأول من المشكلة، دون أن يكون هدفنا، ترسيم الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر، على أساس النظام البنائي لكليهما، إنما نحاول – فقط – معاينة العناصر المكونة للنص التي تسمح بوجوده بوصفه كيانا فنيا مستقلا.

وما دام النص يقوم على تأليف جملة من الوحدات اللغوية، فإنّ مبدأ التكرار حتمي وضروري، غير أنّه قد لا يظهر بجلاء في النصوص العادية، وإنْ ظهر، فلا يعدو أن يكون حشوا يؤثر في طبيعة النص المنتج، والمخصص لأداء وظيفة معينة محددة بغايات وأهداف يحددها الفعل التواصلي، بينما يكون لوجوده دفع إيجابي في النص الفني وعلى الخصوص في الشعر، بحيث يؤدي دورا فاعلا في التشديد على بنائية النص، من خلال صياغة المحتوى، وتكوين المعنى، مع العلم أن الوحدات المكرّرة، لا

---

[1] -Iouri lotman,La structure du texte artistique, p. 158.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي و محمد العمري،الدار البيضاء المغـــرب،دار توبقـــال للنشر،ط1 1996 ، ص.142.

تكون بالضرورة حاملة للمعنى نفسه، وإلا فقـــد النص الفني جماليته وكيانه، خاصة على مستوى الدلالة الشعرية، فإذا كان ((تكرار وحدة دلالية في اللغة الشعرية الدارجة لا يغير من علاقة الرسالة، بل ينتج بالأحرى إثْـــرَ حشوٍ وخرقٍ نحويّ وخيم ... ، فإنّ الأمر يختلف في اللغة الشعرية؛ إذ هنا تكون الوحدات غير قابلة للتكرار أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكرّرة هي هي.))[1].ونظرا لأهمية هذا العنصر، فإنّ لوتمان Lotman يخصص له مكانة أساسية في بناء النص الفني، ذلك أنّ النص يعمل على تكرار جملة من الوحدات اللغوية، بداية من أصغر الوحدات إلى أكبرها، التي تتجاوز الجملة إلى البيت،وإلى المقاطع الكبرى التي يمكنها أن تكوّن القصيدة.وعليه،فإنّه يمكننا تحديد التكرارت في:

أ- التكرار الفونولوجي:

يؤلف "الفونيم" أصغر وحدة لسانية تدخل في بناء أي إنجاز لغوي، بحيث تكون عديمة الدلالة، وتشارك، في الآن نفسه، في إنتاج الدلالة المشروطة بغايات تواصلية محددة،إذ كلّما كانت أكثر اختلافا،كان الإنجاز اللغوي أكثر وضوحا،وأكثر قابلية للتسنين والفهم.

يمكن أن يخرج "الفونيم" عن النطاق المحدد له، فيتحوّل إلى عنصر قاعدي فاعل في بناء النص الفني، بحيث يؤلف العناصر الفاعلة في تحقيق شعرية النص الفني بفعل تكرار وحدات معينة، مما يسمح في صياغة نسق فونولوجي ((يتوالى أو يتناوب بموجله مؤثر ما،أو جو ما، و هو نظام أمواج صوتية،و معنوية،وشكلية))[2] ويعمل على بناء الدلالة الشعرية على قاعدة التمايزات الصوتية التي ((يمكن أن تصير أساس الإيقاع والوزن: فالحدة، المدة، الشدة، تعدّد التكرار، كلها عناصر تسمح بتمييزات

---

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، صص.80-81.

[2]- خالدة سعيد،حركية الإبداع،بيروت،دار العودة،ط.2- 1982،ص111.

كمية، فالحدة: قد تعلو وتنخفض، والمدة: قد تطول أو تقصر، والشدة: قد تقوى وقد تضعف، وتفاوت التكرار: قد يعظم وقد يضؤل.))[1].إنّ تكرار فونيمات معينة،يساعد على رتق المختلف، وتقريب الكلمات المتباعدة، ومحاولة صياغتها في وحدة منسجمة،تجعل التشابه ممكنا داخل المختلف، على مستوى المعنى، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه بـــ التوازي الصوتي الذي يؤلف البنية القاعدية للبيت الشعري، بوصفه وحدة متماسكة، تتحدّد من خلال التعاقب الدوري للأصوات، بوصفها جملة من الاختلافات والتشابهات في الآن نفسه.

ومن هنا، يعد لوتمان Lotman البيت الشعري قاعدة بنائية، تتكون((مـــن تـــعاقب وحدات صوتية، تتجلى كما لو كانت توجد موزعة مستقلة، بعضها عن البعض، وفي ذات الوقت، من تعاقب الكلمات التي تتجلى، باعتبارها وحدات متماسكة، تتكوّن من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية. ومع ذلك، فإنّ هاتين الصورتين من صور التعاقب، لا توجدان إلا في وحدة؛ أي من حيث هما وجهان لذات الواقع: البيت الشعري، ثم من حيث هما ثنائية بنائية متلاحقة.))[2]. بفعل هذا العمل البنائي، تتحوّل الفونيمات، من وحدات عديمة الدلالة في اللغة الطبيعية، إلى وحدات مشبعة بالدلالة، من خلال تآلفها في سياق جمالي، يخلق إيقاعا دوريا وشعريا بواسطة ((صناعات صوتية و اشتقاقية:بواسطة أشكال صوتية و جمل متوازية، و توازنات متعارضة حيث تدعم البنية العامة للمعنى تدعيما شديدا النمط الإيقاعي))[3]

---

[1]- رنيه ويليك، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص.166.

[2]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص.82.

[3]- رنيه ويليك، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص.171.

ب – التكرار الإيقاعي:

يتولّد الإيقاع في الشعر، بفعل التواتر الدوري لحزمة من الفونيمات التي تنظم انتظاما خاصا، وتتوزّع بشكل، يجعلها أكثر حيوية وديناميةً، من خلال تقاربها وتباعدها، وتشابهها واختلافها، ممّا يترك انطباعا بإيقاع موسيقي، يترافق مع التكرار الدوري (الفونيمي) المنتظم. ومن هنا، ندرك أنّ ((موسيقية الشعر، تتولّد من خلال ذلك التوتر الذي ينشأ، حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالا بنائية متميزة، وبقدر ما يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالي القاعدي والإنشادي، وبقدر ما يتضاعف ما نلحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتي، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى، تتنامى موسيقية النص الشعري بالنسبة إلى المتلقي.))[1]. ولا يكون التكرار اعتباطيا، بل يجعل الفونيمات وحدات مندرجة في أنظمة بنائية، "تهندس" البيت الشعري، من خلال تجزيئه إلى وحدات إيقاعية، تبنْيِن الكلمات، وتنظم الجمل بوحدات وزنية إيقاعية، تحدّد الأشطر ونهايات الأبيات، وتظهر تواليَها على أساس إيقاعي متشابه، يدرج كلّ الوحدات المختلفة ((في بنية يتشابك فيها التمايز باللاتمايز..بصورة تؤدي إلى خلق نسق أو أنساق))[2]. توحي بالترابط والانسجام الداخلي للنص.

إنّ الإيقاع ظاهرة فريدة في النص الشعري، ولا يعد عنصرا تجميليا، يضاف إلى النثر، بل يمثل عاملا بنائيا جوهريا، "يهندس" الشعر وينظم وحداته، و"يشكلن" اللغة عبر تقطيعها إلى وحدات، لا تقتصر على الجانب النحوي فقط (الذي ينظم الجمل في بداياتها وحدودها)، إنما تخضع الجمل إلى عملية تفتيتيّة، يحددها الإيقاع، حيث يضبطها من جهة، ويعمل على توزيع الجمل، وإدراجها في منظومة متتابعة من الأبيات

---

[1]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص 100

[2]– كمال أبوديب،في الشعرية،بيروت،مؤسسة الأبحاث العربية،ط. 1 198،ص88.

التي تتقارب – مهما تباعدت عناصرها – من جهة ثانية. لذا، فإنّ((الإيقاع في الشعر، ظاهرة من نوع مختلف، فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها، متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل،بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة، من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه، بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة.))[1]. نلاحظ أن القاعدة البنائية الأساسية، تتمثل في التنوع داخل الوحدة، أو ما نعبّر عنه بالمختلف داخل المؤتلف،ويتحقّق ذلك بفعل تقسيم النص إلى مقاطع متعادلة إيقاعيا،بحيث يقيم كلّ مقطع علاقة مع مقطع آخر – وإنْ كانت مكونات المقاطع مختلفة – لا على أساس الترابط التركيبي،ولـكن على أساس التـعادلات والتماثلات أو التوازي الذي((كلما كثر في القصيدة الواحدة،كلما حقق التعادل و التوازن و التناسب،و منح لها من النغم ما تمنحه الأجناس البديعية المختلفة من الانسجام و حسن الرصف و التناسق و التقابل، و التناسب في الحركات و السواكن التي تحقق الإيقاع))[2] من خلال انتظام مجمل التكرارات في نسق يحكمه إيقاع محوري أو بنية إيقاعية ((تشكل محورا مركزيا في النص الشعري و تدور حولها كل الأبيات الشعرية في النص))[3].

ج – التكرار النحوي:

يكتسب النحو في العمل الشعري وظائف ثانوية، ما كان لها لتكون في اللغة الطبيعية، حيث ينظم النص المكونات اللغوية في علاقات نحوية، بطريقة تخضع لمقتضيات فنية بالدرجة الأولى، و دلالية، ترتبط بالعالم الدلالي للنص. لذلك، فإنّ هذه

---

[1]– يوري لوتمان تحليل النص الشعري صص.70-71.

[2]– عبد الرحمن تيبرماسين،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر،القاهرة،دار القجر للنشر و التوزيع،ط.2003 1 ،ص. 0 2.

[3]- مراد عبد الرحمن مبروك،الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري،القاهرة،مركز الحضارة العربية،ط.2000 1 ،ص 114.

العلاقات، تعمل على تكوين نسق بنائي يلحم الكيان الكلي للنص، من خلال ربط المقاطع فيما بينها، تجاورا مع النسق الإيقاعي الذي يحدده النص، وعليه، فإنّه من الضروري أن يتمّ تنظيم العلاقات النحوية بين الوحدات اللغوية وفقا لتتابع تكراري دوري خاص وفريد،بموقع العلاقات النحوية في ((مواقع مجردة أو بنيات عميقة،تتحول إلى سجع أو ترصيع، بنفس العملية التي يتحول بها الوزن المجرد إلى أبيات شعرية.))[1].لا تكمن وظيفة النحو – إذًا – في بناء الجمل فقط، بل تتجاوز ذلك إلى تكوين لحمة منسجمة بين أجزاء النص،بفعل التكرار لجمل ما،بحيث تترك،بفعل حضورها الموقعي، تواترا إيقاعيا خاصا، يسمح بإظهار التشابهات ذات المحتويات المختلفة، بما يطلق عليه بـــ التوازيات النحوية.

إنّ ((التكرارات النحوية، مثلها مثل الإيقاعية، تجمع الوحدات غير المتجانسة في النصوص التي لم تنتظم في مجموعات مركبة، يمكن توزيعها على أعمدة مترادفة ومتخالفة، ومن ثم، فإنّها تنتقل، من حالة الأداء اللغوي الآلي التي تعثر بها في النصوص العادية؛ لتقوم بلفت الانتباه لتشكيلها الذي يغدو جماليا.))[2].يرى لوتمان Lotman بأن التكرارت النحوية تشحن النص بدلالات إضافية مكملة، نظرا لطبيعتها المتميزة، وعليه، فإنّ لكلّ شكل نحوي دلالة خاصة، ومنه، فسوف يكون للتكرارات النحوية دلالة مزدوجة:

1- يتمّ بناء تنظيم خاص للوحدات النحوية، من خلال إدراجها في مواقع متعادلة أو متعارضة؛ أي إنّ التكرارات النحوية، ستشتغل بطريقة التكرارات الفونولوجية نفسها،بحيث تعمل على تقريب وحدات معجمية متنافرة، في مجموعات متماثلة، وتوزعها في أعمدة خاصة بالمترادف والمتعارض.

---

[1]- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري – البنية الصوتية في الشعر- (الكثافـــة، الفـــضاء، التفاعـــل) المغرب، الدار العالمية للكتاب، ط.1991، ص.147.

[2]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت- دار الآداب، ط.1 1995، ص.138.

2 – بهذه الطريقة، تعمل على انتشال اللغة من الآلية، من خلال أسر الانتباه، بفعل الشحنة الدلالية المنبثقة عنها. ومن ثمّ، تتأسس علاقة وطيدة (أيقونية) بين البنية النحوية وتأويلها. وبانكشاف المعنى، ينبجس التعاضد بين البنية المكونة للعلاقات والدلالة، أو صيرورة المعنى[1]، فيتحقّق القول: إنّ البنية النحوية بنية أيقونية؛ تقوم على أساس المماثلة بين الشكل النحوي والمعنى.

د – التكرار والمعنى:

يعد هذا العنصر بمثابة استنتاج، يتعلق بأهمية مجمل التكرارت التي أشرنا إليها،وفعاليتها في بناء النصوص، عن طريق الاستبدالات، وتظهر الأهمية في:

1– أنها تعمل على إدراج الوحدات اللغوية – بداية من الفونيم إلى الجملة – في علاقات متعادلة، من خلال الدمج الإنجازي في وحدات متكافئة ومتعادلة، بناء على تكرار المتشابه؛ ليوحي بأن النص وحدة منسجمة ومتكاملة، دون أن ينقص ذلك من حيوية التفاعلات. وعلى هذا الأساس،يشكّل المتشابه والمختلف قاعد جدلية تقاطبية،تستكشف مجمل التحولات الفاعلة في النص، لذلك ((لا يعتبر التكافؤ تماثلا ميتا، ولهذا السبب بالذات، يفترض التباين أيضا. فالوحدات المتماثلة، تعمل على تنظيم الوحدات المتباينة، من خلال علاقات التشابه أيضا، وفي الآن نفسه، تشتغل الوحدات المتباينة بطريقة عكسية، تكشف بها المختلف داخل المؤتلف.))[2]في حلقة جدلية متفاعلة.

2 – إنّ الوحدات المتكررة، وهي تحتلّ مواقع متشابهة، لا يعني بالضرورة أنها تحمل المعنى نفسه، وإلا نُظر إلى ذلك حشوا قد يؤثر في النص الأدبي. فعند تكرار الوحدة نفسها، لا يكون الأمر نفسه، نظرا لاختلاف السياقات ونظرا لاختلاف العلاقات

---

[1] –Voir,Iouri lotman,La structure du texte artistique, p. 234.

[2] – Ibid, p. 131.

المتبادلة، مع أنّ الواقع الشعري يوحي بذلك، فما يحدث داخل البنية، لا يمكن أن يكون في أي موضع كان من الممارسة اللغوية، ذلك أنّ الشعر((ينظم نمطا فريدا من الكلمات،غير قابل للإعادة،وتكون كلّ كلمة موضوعا،بقدر ما هي إشارة، وتستعمل بصورة لا يمكن لأية مـــنظومة خارج القصيدة أن تتنبأ بها.))[1]. تكتسب الكلمات نبضها وحيويتها من التفاعل المعقّد لكلّ الوحدات اللغوية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تعد الكلمات نتاجا حتميا لهذه التفاعلات، لذلك، لا يقبل المترادف في الشعر، طالما أنّ الشحنة الدلالية هي عملية ناتجة من تفاعلات البنية، دون أن تفقـــد الكلمة كيانها المعجمي، مما يموضعها في علاقة جدلية توترية، تستكشف عن الكينونة الفعلية للوحدة المعجمية.

غير إنّ ((هذه الكلمات نفسها، حتى وهي تتمتع بمعناها الخاص في البنية الشعرية، لا تفقد دلالاتها المعجمية، ولا شك أنّ الصراع والتوتر بين هذين النمطين من أنماط الدلالة شديد الوضوح، وبخاصة، أنّه يعبّر عنهما كليهما في النص برمز لغوي واحد هو الكلمة.))[2]. تتحوّل الكلمة – إذًا – إلى موضوع في حد ذاته، دون أن يرتبط الموضوع بمدلول محدّد أو مرجع معين. إنّها تحيل إلى ذاتها، بوصفها رمزا قائما بذاته، ومن هنا، تتحرّر من أسر المدلول الذي ظل يلاحقها في اللغة الطبيعية.

تحتفظ الكلمة بكيانها الصوتي والنغمي في الشعر، وتعمل التكرارات الفونيمية على ترسيخ هذا المعطى المادي؛لنقل المحتوى،حيث ترتبط بالكلمات الأخرى؛ لتكوين الدلالة الحيوية للنص. فالتقارب بين الفونيمات يقترن – حتما – بتشابه ما بين الكلمات على المستوى الدلالي، دون أنْ يعني ذلك، تكرارا للمحتوى نفسه. هذا ما نلمسه بوضوح، في الجناسات الصوتية: تشابه، على مستوى الفونيمات، إلى حدّ

---

[1]– رونيه ويليك وأستين وارين، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص.194.

[2]– يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص.127.

التطابق في بعض الأحيان، واختلاف على مستوى المحتوى. ويمكننا التمثيل بالقافية التي تعتبر مكونا صوتيا خالصا؛ يعمل على ربط الأبيات فيما بينها، وإدراجها ضمن لحمة واحدة، فهي تعلن عن نهاية البيت، من خلال حدّ فونيمي، وتعلن في الآن نفسه عن استمرارية لكل الأبيات اللاحقة لنص شعري واحد متآلف ومنسجم،وعليه تكمن طبيعة القافية ((في تقريب ما هو مختلف، وفي كشف الاختلاف داخل المتشابه؛ إنّ القافية جدلية بطبيعتها.))[1]. ولعل هذا الجدل مرتبط بالدرجة الأولى بين الصوت والمعنى؛ لأنها ليست صوتا خالصا فحسب، ولكن يرتبط كيانها بالطرف الثاني، من خلال وظيفتها بالمعنى في النص الشعري.

لقد يبيّن جان كوهن J.Cohen حقيقة القافية لما عدها أداة ((أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، وصورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها إلا في علاقتها بالمعنى.))[2].تنبني التعادلات على المحور الاستبدالي، وتتماسك عن طريق التكرار الذي يمثل قاعدة أساسية في تنضيد النص الشعري وبنائه. ونستطيع القول: إنّه يمثل جوهر الشعر، ولكن لا يعني هذا، أنه المكون القاعدي الوحيد؛ فللمحور التركيـ . حضور قوي في نظم الوحدات اللغوية وترتيبها وبنائها وفق نظم خاصة على مجمل المستويات اللغوية التي حددناها سابقا،ولذلك ((فجوهر الشعر هو في طريقة البناء الشعري، والعودة المحكمة إلى نفس البناء الصوتي، وهو ما يعني أنه يلعب دوره الأساسي حول المحور التركيـ، أي على مستوى النص.))[3].نستطيع التأكيد على أنّ التكوين الحقيقي للنص لا يتحقّق إلا بعملية الدمج التركيـ . للوحدات الفونيمية، حيث تتجاور الوحدات المتكرّرة والوحدات غير المتكررة؛لتصنع سياقا لا يسمح بإبراز المتكرّر من خلال اللا

---

[1] – Iouri lotman,La structure du texte artistique, p. 188.

[2]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص.74.

[3]– المرجع نفسه، ص.127.

متكرّر،وبفعل هذا الجدل، تظهر بوضوح تشكلات سياقية متنوعة، تكوّن النسق الفونولوجي التام، الخاص بالنص، وليس بالمقاطع فقط.

يقوم المحور التركيـ . عند لوتمان Lotman على أساس التجاور وإدماج الوحدات المعجمية في علاقات متآلفة ومتنافرة في الآن نفسه، بحيث يعد عنصر التجاور والاختراق محورا فاعلا وديناميا في تكثيف حركية التراكيب التي تأسر الانتباه بخرقها لقواعد الاستعمال في اللغة الطبيعية، ومنه يبيح النص المحظور الذي تفرضه اللغة، بحكم ضرورات الاستعمال، فيتحول المحظور إلى قاعد محورية في بناء النص الفني الذي يعمل بدوره على دمج الوحدات المعجمية في علاقات تركيبية غير متجانسة،وغير منسجمة، تكون أقرب إلى التنافر.

بهذه الصورة، تولد الاستعارات والمجازات في سياق شعري، فتخلق عامل دلاليا،يصنع المعنى،بفعل التنافرات والتجاذبات المتفاعلة على كل مستويات النص، إلى جانب التماثلات التي تكون على المحور الاستبدالي.

إن نسق النص – إذًا – هو حصيلة أو نتاج لكّل هذه العمليات التي أشرنا إليها، أو هو نتاج صراع مستمر، وتجاذب حاد، لا يختصر في قطب على حساب قطب آخر، ولا يحصر في تغلب أحدهما على الآخر، ولكن كيانهما معا وآنيا، في حوار متصادم، ومنه، فإنّ بنية النص هي بنية جدلية لأن ((علاقة النص بالنظام لا تمثل في هذه الحالة ما تمثله في اللغة، من حيث هي "إحداث بسيط في طبيعته"، بل هي علاقة صراع مستمر وتوتر دائم، وهذا بدوره، يفضي إلى خلق جدلية معقدة على صعيد الظواهر الفنية، فتصبح القضية المطروحة، ليست في كيفية التغلب على الثنائية الكامنة في طبيعة "الميزان الموسيقي" للشعر، ولكن في التدرب على اكتشاف هذه الآليات ذات التركيب الثنائي المناقض، واكتشافها، لا على ذلك المستوى الموسيقي

فحسب، بل وعلى مستويات البنية.))[1]التي تعد بمثابة النتاج الحيوي الفعال لكل هذه التوترات التي تقيم كيان النص الأدبي.

2- الانزياح:

اخترنا هذا العنصر لغرض منهجي، حيث نسعى لتوضيح جانبين أساسين:

الأول: يتعلق بأهمية الانزياح في بناء النص الأدبي، من خلال هدم نسق اللغة الطبيعية، ومحاولة خلق لغة جديدة لا يمكن لها أن توجد إلا داخل النص الأدبي، وفي النص الشعري خاصة، لأنه أكثر جرأة من النثر في تحطيم آلية اللغة،مما يعمق الفرق بين الشعر و النثر الذي لا يجب أن يحصر في عامل النظم فقط،فالتصور الكلاسيكي يعد الشعر حلّة وزنية إيقاعية، بها يتموقع الشعر في الطرف المضاد للنثر.إن الشعر((ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنّه نقيض النثر. وبالنظر إلى ذلك، يبدو وكأنه سالب تماما، أو كما لو كان نوعا من أمراض اللغة ... فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناها على مستوى أعلى، إذ يعقب النقض الذي تسببه الصورة إعادة بناء من طبيعة أخرى.))[2].تعمل على خلق آلية جديدة تسمح بصياغة جماليات النص الشعري.

الثاني: إنّ كلّ العمليات التي يقوم بها النص، على مختلف المستويات اللغوية: الفونيمية، والنظمية، والنحوية.. جاءت لأجل هدف واحد، هو بناء نص أدبي منسجم، يعمل على تكوين وصناعة المعنى، بحيث يجب أن يكون هذا النص الذي يتجاوز اللغة الطبيعية مفهوما، يعبر عن شيء ما.

فالمتكلم ملزم بالرجوع إلى خزان اللغة ليعبر، ولا حيلة له في التعبير إلا من خلال التحايل؛ أي قبول اللغة وتجاوزها، وفقا لما يقتضيه التعبير الخاص؛ فلا يمكن

---

[1]- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص.76.

[2]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية،مرجع سابق، ص.49.

التعبير عن شيء خاص بلغة عادية طبيعية ومألوفة، بل يجب أن تكون اللغة خاصة ومتفردة، ويكون الشكل أصيلا ومبتكرا.

إن أمرا من هذا القبيل يثير مشكلة عويصة، تتعلق بطبيعة اللغة التي تقوم على مبدأ الاختلافات ((انطلاقا من التمييز السوسيري بين اللغة والكلام اللذين يتقبلان كغائب وحاضر، فاللغة في الواقع، نظام افتراضي موجود "بالقوة"، وهو متمثل في حالة "الغياب"،وعلى عكس ذلك،يبدو الكلام أو الخطاب على أنه كل بالفعل،متمثل في حالة "الحضور"، وإذن، فإنّ مقارنة العلاقة بين المتقابلات لا تتمثل إلا في مستوى اللغة، وعندما نعبر هذا المستوى إلى مستوى الكلام، تنحل هذه المتانة، وتنكسر وحدة التقابلات.))[1]. وكلّما كانت التقابلات والفروقات أكثر وضوحا، كانت اللغة قابلة للفهم و التواصل، بينما الأمر يختلف كليا في الخطاب الأدبي على الخصوص لأنه يعمل على إذابة التقابلات،من خلال إدراجها في وحدات متشابهة، تقوم على التماثل، بحيث تقوم بتفكيك اللغة، وإعادة بنائها بناء جديدا، فيحمي الشكل قانون التماثل والتعادل، مما يجعل الشعر مناقضا لمبدأ اللغة.

وعلى أساس ذلك، فإن ((النمط غير الشعري ينتمي إلى (منطق الفرق))حيث توضع كلّ وحدة في علاقة مع وحدة ليست إياها، وتبعا لصياغة مبدأ التضاد، يقال: "س" ليست اللا "س"،والنمط الشعري على العكس، ينتمي إلى منطق "التماثل"،حيث توضع كلّ وحدة في علاقة مع ذاتها، و من أجل ذاتها، وتبعا لصياغة مبدأ "التماثل"،فيقال: "س" هي "س"، ومنطق التضاد هو الذي استوحته الفكرة البنائية عند سوسير، وتبعا لها، فإنّ وحدة رمزية سيميولوجية لا تؤدي وظيفتها إلا من خلال التقابل مع وحدة أخرى))[2]. فالنص الشعري يبني نسقه أساسا على "تدمير" منطق

---

[1]- جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية) تر. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة/ المشروع القومي للترجمة، ط.2/ 2000 صص.46.47.

[2]- المرجع نفسه ،ص.35.

اللغة الذي يحكمه نسق الفروق التقابلية،ومن ثمة، يعمل على بناء منطق جديد، تحكمه آلية التماثل، من خلال دمج الوحدات اللغوية في محاور متعادلة على المحورين (الاستبدالي والتركي ()، بحيث تعمل التكرارات على صهر وتقريب الوحدات المتباعدة، في نسق دوري إرجاعي، يشكل في نهاية المطاف جوهر الشعر، كما بينا ذلك عند لوتمان Lotman.

وانطلاقا من التصور نفسه، يبني كوهن Cohen تصوره، مع تركيزه على الجانب التركي،كونه يشكل لحمة أساسية في الشعر،فجوهر العملية الشعرية يكمن في ((طريقة البناء الشعري، والعودة المحكمة إلى نفس البناء الصوتي، الذي يلعب دوره الأساسي حول المحور التركي؛ أي على مستوى النص.))[1]. إنّ النص، هو حصيلة بناء يتم على مستوى تأليف كل الوحدات في علاقات تركيبية، سواء أكان الأمر متعلقا بالأصوات، أم بالكلمات، في تجاذبها وتطابقها في سياق خاص من التفاعلات المتقابلة والمتنافرة في الآن نفسه.

ينتج المعنى الذي يولد الدلالة الشعرية، فيظهر بوصفه نتاجا نصيا خالصا لا كيان له إلا وهو موجود بداخله،وبهذا،يحقّق النص وحدته،من خلال المختلف، فتكون الدلالة نتيجة عملية((– أ) لتنسيق نحوي للوحدات المعجمية، باعتبارها وحدات دلالية (تفاعلا من الكلمات))

–ب) لعملية مركبة، ومتعددة الجوانب، وتتمّ بين وحدات دلالية لتلك الوحدات المعجمية، والآثار الفريدة للدلالة التي تثيرها الوحدات المعجمية حين تتمّ إعادة وضعها في الفضاء المتداخل نصيا،وتوزيعها داخل مختلف السياقات.))[2]. ومن الواضح أنّ هذا التوزيع لا يأتي اعتباطيا، إنما يتمّ وفق عملية محدّدة، تفترضها

---

[1]– جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية) تر. أحمد درويش ص.127.

[2]– جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص.8

مقتضيات يفرضها المعنى بالدرجة الأولى، كونه لا يتمّ عرضه دفعة واحدة، ولكن وفق عمليات: تبدأ من الكلمة، إلى علاقات تكون مع الكلمات الأخرى، لتتجاوز حدود الجملة، والفقرات والفصول إذا تعلق الأمر بالنثر.

تشكل هذه العمليات عاملا مساعدا على فهم النص،من خلال آليات بنائه ((أي تعيين علاقات الترابط المتغيرة التي توحد مختلف عناصره، وهذا الترابط المنطقي والنحوي في آن واحد، هو الذي يقسم الخطاب إلى أجزاء مندمجة في بعضها؛ هي الفصول، والفقرات، والجمل، والكلمات. وهذا التقسيم، يتم – طبعا – حسب المعنى.))[1]. وهنا، يجب أن نطرح سؤالا مشروعا، وضروريا: إذا أقررنا أنّ الدلالة الشعرية هي نتاج جملة من العمليات اللغوية – كما رأينا – فكيف يتمّ إنتاج المعنى؟.. هل يتمّ وفق معايير الكلام أو الخطاب العادي، أم وفق معاييرَ أخرى؟.إنّ الإجابة عن هذا السؤال، تتطلّب معالجة جوهرية لمشكلة المعنى، وهذا – بطبيعة الحال – إشكال يتجاوز حدود بحثنا المتواضع، لذلك، سنقتصر على تناول الظاهرة من زاوية النص الأدبي.

الواقع أن جان كوهن J.Cohen قد فصل فصلا واضحا بين مظهرين مختلفين من الخطاب: الخطاب العادي الذي يلتزم بمعيار اللغة، والخطاب الشعري ((فالخطاب العادي، يندرج في خط النسق، بالاتفاق مع قوانينه، وهو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته، والخطاب الشعري يعاكس النسق.))[2].إنّ السؤال الحقيقي الذي يجب أن يطرح هو: كيف يمكن للنص أنْ يؤلف كيانه الخاص، وعمله هو تدمير النسق... بعبارة أخرى: كيف يمكن لهذا النسق المدمر أن يبني نسقا ..

---

[1]–جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص.55.

[2]– المرجع نفسه ، ص.129.

سنحاول معالجة هذه الظاهرة من خلال مناقشة محور جوهري، يعتبر عنصرا فاعلا في بناء النصوص، ألا وهو مبدأ التجاور،سواء أكان ذلك على مستوى "الدال"،أم على مستوى "المدلول""و((داخل العلامات المجتمعة، وفي إطار التجاور النصي، هناك ثلاثة أنماط من التشابه: تشابه الدال، وتشابه المدلول، وتشابه العلامة.))[1]. سنحدد التجاورات في الجوانب الآتية:

1- تجاورات تتم على مستوى العلامة في حد ذاتها، بحيث تتكوّن على أساس التشابه، على مستوى الدال، في جانبه الفونيمي،أو المدلول،في جانبه المعجمي،وتشتغل هذه التشابهات، وفقا لآلية التكرار - كما بينا – وهنا، يحتلّ النظم، على المستوى الصوتي، عنصرا قاعديا إلى جانب الإيقاع.

2- تجاورات تتم بين الكلمات، لا على أساس التشابهات، ولكن على أساس علاقات نحوية، تدرج فيها الكلمات، فيما بينها، وهي علاقات "إسنادية"، تكوّن الجملة بالدرجة الأولى، بحيث يندرج "المسند" في علاقة متجانسة مع "المسند إليه"،كما تقتضيه ضرورات النحو في اللغة العادية.

يختلف الأمر تماما في الخطاب الشعري،إذ يعمل على تفتيت هذه الرابطة،ومحاولة العدول أو الانزياح عن المعيار،لإقامة علاقة جديدة من نوع خاص،قوامهما عدم التجانس بين طرفي الإسناد، و عليه، تتأسس الجملة الشعرية على مبدأ مهم جدا، هو الانزياح بالدرجة الأولى، ومحاولة نفي هذا الانزياح، وهذا ما يطلق عليه كوهن Cohen بـــ "المنافرة"، ذلك أنّ الانزياح لوحده، غير كاف لبناء النص، بل لا بدّ من إعادة البناء، وهذا ما يقصد بالمنافرة ((المدرجة في الجملة،بواسطة هذه المواربة، تدرك مباشرة، وتدفع إلى العمل آلية نفي الانزياح اللغوي. هذه الآلية هي التي تدخل هذه القيم الدلالية المنتمية إلى طبيعة مختلفة، وهي

---

[1]- جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية)، ص.211.

التي تكوّن المعنى الشعري.))[1]. تعمل "المنافرة" وفق آلية خاصة، تضع حدا فاصلا بين المعنيين العادي و الشعري، وبهذا الشكل، تنتقل من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي،وكلما كانت المنافرة أقوى،كان المعنى الشعري أكثر حضورا،وأكثر إثارة،بفعل هذا التعدي الصارخ.

إنّ قوّة المنافرة،((تتناسب مع شدة تغير المعنى الضروري لنفيها، أي تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.))[2]. لا تتشكّل العلاقة، بين المعنيين الحقيقي و المجازي على أساس الجدل والتوتر أو الإلغاء، بل بالعكس، إنّه لا يتم فهم أحدهما إلا من خلال فهم الآخر، عن طريق تفكيك العلاقة بين الدال والمدلول، ثم استبدال المدلول الأول بمدلول ثان، وإدراجه في العملية الإسنادية، مع ضرورة وجود علاقة ولو خافتة بين المدلول الأول والمدلول الثاني، وإلا دخلنا في نطاق اللامعقول.

يظهر أن تغيير المعنى ليس ((عملا مجانيا؛ إذ يوجد بين المدلول الأول، والثاني علاقة متغيّرة.))[3]. يتمّ الانفصال بين المدلولين من خلال عملية استبدالية، تتأسّس على تكوين "الاستعارة"، في الخطاب الشعري، بالدرجة الأولى، وعلى هذا الأساس، يبني كوهن Cohen مفهومه للاستعارة؛ على أساس المنافرة وليس الانزياح، ذلك أن الانزياح يفكك العلاقة دون أن يبحث عن صيغة لرأب الصدع، خلاف الاستعارة التي تنبني على أساس المنافرة أولا، وعلى الاستبدال ثانيا، بفعل نفي الانزياح، مما يجعل المعنى المجازي مقبولا ومفهوما عن طريق إيجاد العلاقة بين المدلول الأول والثاني.

---

[1]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ، ص.113.

[2]- المرجع نفسه، ص.125.

[3]- المرجع نفسه، ص.109.

إنّ الطريق المؤدية من الأول إلى الثاني مقطوعة، والعلاقة غير مؤسسة، لذلك،فإنّ الشعر يضطر إلى الخرق والتحطيم؛ لفتح الطريق،فـــ((إذا كان الشعر يمارس المنافرة باستمرار، وإذا لم يكن يتحقق إلا بواسطة الخرق المستمر لقواعد اللغة،فلأن الطريق المباشرة المؤدية – كما قدمنا – من الدال إلى المدلول الثاني مقطوعة، إذ يوجد بينهما – دائما – المدلول الأول. وهذه واقعة مترتبة عن بنية اللغة نفسها. وبذلك، وجب تفكيك هذه البنية أولا.))[1]. ولكن، ما مصير المدلول بعد تغييره؟.. هل يبقى محافظا على المرجع الذي يحيل إليه؟..

صحيح أن المدلول الأول مرتبط – أساسا – بتعيين شيء معين موجود، يتم الرجوع إليه في اللغة العادية، وهذا راجع إلى آلية اللغة التي تفترض هذه العلاقة الضرورية والتلازمية بين: دال مادي، ومدلول، يحيل على شيء خارج اللغة، يكون ماديا أو مفهوما ذهنيا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ العلاقة تكون غير معللة،لذلك، يجد النص الشعري مدخلا لرفض هذه الآلية، فيحرّر المدلول من أسره. وعلى أساس ذلك، ينطلق المدلول حرا، يبحث عن كيانه داخل اللعبة الشعرية، في عالم يخرج عن نطاق المألوف، فليس بالضرورة أن يكون موجودا،أو يحيل على مرجع محدد .إن المدلول الشعري((يحيل ولا يحيل معا إلى مرجع معين؛ إنّه موجود وغير موجود. وهو في الآن نفسه، كائن ولا كائن. ويبدو أن اللغة الشعرية، في لحظة أولى،تعين ما هو كائن؛ أي ما يعيّنه الكلام (المنطق) كموجود ... إلا أن هذه المدلولات التي "تدعي" الإحالة إلى مراجع محددة، تدمج في داخلها – فجأة – أطرافا يعيّنها الكلام (المنطق)، كأطراف غير موجودة، مثل: النعوت الحية للأشياء غير

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ص.128.

الحية.))[1].و لذلك لا يمكن للمدلول أن يحدد عالما واقعيا نتعامل معه بمنطق الحياة اليومية.

3- تؤسس الجملة المتنافرة قاعدة لتكوين سياق جديد، ينزاح عن السياق الأولي،بحيث لا تدرك الجملة الشعرية إلا من خلال أرضية جملة نثرية تسبقها، تجعل المنافرة أكثر بروزا ووضوحا، وعليه، نخرج من نطاق الجملة إلى التي تليها؛ أي تحتاج إلى تجاورات تتجاوز حدود الجملة الواحدة؛ لتدخل مجالا أرحب، يتعلق بعلاقة الجمل فيما بينها. فما هي المقتضيات التي تتطلبها العلاقة؟.

لا شك بأن هذه المقتضيات تتجاوز ممكنات الجملة إلى وحدات أعلى تختص بكيفية ربط الجمل، كما يقتضيه النص. ويجدر التنبيه – هنا – إلى أنّ مبدأ "الوصل". يندرج ضمن آليات أخرى، يتم ربط الجمل بها، وهي:[2]ضمائر الإحالة ،الإعادة أو التكرار، الإضمار، الترتيب الزمني الوصل والفصل .

يجعل كوهن Cohen من مفهوم الوصل عنصرا قاعديا في بناء النص، من خلال وصل الجمل لتحقيق وحدة معنوية ((ما بين الألفاظ التي يصل بعضها ببعض. وفي العمق، فإننا نجد أنفسنا، بهذا الطرح، أمام الوجه الدلالي للقاعدة النحوية. المتجاوبة مع هذا الانسجام المعنوي الذي يقتضيه النحو))[3].يقتضي الوصل المعنى، إذ لا يمكننا الربط بين جملتين – نحويا – إلا إذا اشتركتا في المسند إليه،وبعبارة أخرى،يجب أنْ يجمعهما مجال خطابي مشترك يفترض((فكرة، هي التي تشكّل موضوعهما المشترك، وغالبا ما قام عنوان الخطاب بهذه الوظيفة. إنّه يمثل المسند إليه، أو الموضوع العام، وتكون كلّ الأفكار الواردة في الخطاب مسندات له. إنّه الكلّ

---

[1]- جوليا كريستفا، علم النص، مرجع سابق، ص.76.

[2]- يراجع الفصل الأول.

[3]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص.159.

الذي تكون هذه الأفكار أجزاءه.))[1] مشكلة فضاء مفتوحا لخطاب منسجم تتوافق فيه الوحدات اللغوية مع المنظومة المتسلسة للفكر:

تسلسل الخطاب = تسلسل الفكر

قد يتحقّق هذا الأمر في الخطاب العادي، الذي يحرص كلّ الحرص على أن يكون منسجما حتى يكون مفهوما، والأمر يختلف – تماما – مع الشعر الذي يبني جمله على أساس "المنافرة". لذا، عليه أن يستمر في انزياحاته، فلا يلتزم قواعد الانسجام العادية، بل يعمل على تفكيك الروابط التي يمكن أن تجمع بين الجمل، مبدّدا خيط العلاقة الرابط، مما يوحي بوجود خلل تركيبي، بحيث يُحدث انقطاعا بين الأفكار الواردة لعدم وجود أيّ رابط منطقي. لكنَّ تفككا من هذا القبيل سيؤثر – حتما – في نسق النص الشعري وانسجامه. فهل يعني هذا: أنّ فعل الانزياح، يجعل النص مفككا؟..

إنّ الشعر يتعارض – أصلا – مع التفكّك، وفي أيّ إنجاز نصي، ذلك أنّ التفكك التركيبي– ((هو الملمح الوحيد الذي يسمح – اليوم – بالتعرّف على "الشعر الحر" من "اللا شعر"، و لقد استطعنا أن نظهر – من خلال مثال – أنّ أكثر الجمل نثرية، يمكن أن تبلغ، من خلال هذه الوسيلة وحدها، درجة ما من درجات الشعر.))[2]. بل يمكن للنثر – أيضا – أن يقترب من الشعر في حالة انسجامه.

ولحلّ هذه المعضلة، يقترح كوهن Cohen مفهوم "المنافرة" الذي طبّقـــه على الاستعارة؛ أي: لا بد من نفي الوصل، لتحقيق التوازن، تماما كما يحصل مع الإسناد،لأن نفي ((الوصل ماثل في الانزياح نفسه. ينبغي أن نكتشف الانسجام داخل العناصر غير المنسجمة، الشيء الذي يمكن أن يحصل، بفضل العمل الاستعاري،

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق،ص.161.

[2]– جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية) ص.118.

تماما كما يحصل مع الإسناد. إنّ تغييرا للمعنى، يمس أحد طرفي الوصل، ويعيد السلسة الكلامية إلى المعيار.))[1]. والمعيار – ههنا – هو ردّ السلسلة الكلامية إلى وضعها الطبيعي (إلى نثريتها)، من خلال البحث عن رابط، يجمع الفكرتين أو الجملتين، وهو رابط دلالي بالدرجة الأولى. ولكن: كيف نرجع الشعر إلى النثر).. وهل يعني هذا انتفاء الشعر؟.. أم هو تداخل بينهما؟..

الواقع أننا، إذا انطلاقنا من قاعدة المنافرة في تحديد الشعر، فإن الوزن لا يعد عنصرا تمييزيا حاسما بين الشعر والنثر، إذ يبقى الشعر شعرا، وإنْ لم يكن موزونا، كما يمكن للنثر أن يكون شعرا، ذلك أنّ وجه الاختلاف بينهما يكمن في أن الشعر أكثر جرأة من النثر في اختراق قوانين اللغة،حيث ((يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب،والدرجة القصوى للأسلوب. إنّ الأسلوب واحد، فهو يستلزم عددا محدودا من الصور، هي نفسها دائما. والفارق بين الشعر والنثر، وبين حالة للشعر وأخرى،تكمن – فقط – في الجرأة التي تستـــخدم بها اللغة الوسائل الممكنة، والمسجلة ضمن بنيتها.))[2].لا يجعلنا هذا التعليل نعتقد أن الشعر سلسلة من التنافرات، بل لا بدّ من ردّ التنافرات إلى حالة من التوازن، وبعبارة أخرى، لا بدّ من "النثرية" إلى جانب الشعر، وذلك في عملية جدلية توترية (انزياح / نفي الانزياح).

فالشعر يتطلب ذلك، إذ لو كان سلسلة من التنافرات، لفقد الشعر شعريته بالرتابة، وخرق التنوع والاختلاف الذي يشكل عاملا فعالا في دينامية النص الشعري، وهذا من صميم الرسالة الشعرية ((الشعرية نظم ونثر مرة واحدة، فجانب من العناصر المؤلفة لها، يؤمّن الرجوع، بينما يؤمّن الجانب الآخر الاستمرار الخطي العادي للخطاب. والجانب الأخير من هذه العناصر، يعمل على الاتجاه العادي في

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ص.169

[2]– المرجع نفسه، ص.142.

جانب الاختـــلاف، في حين،يعمل الجـــانب الأول عـــكس ذلك (في اتجاه اللا – اختلاف/ الالتباس)))[1]. يتجاور الشعر والنثر لبناء النص على أساس التجاور،والتجاذب، والتقاطب، كما رأينا ذلك عند لوتمان Lotman وإنّ الجدل المستمر، هو الذي يعطي النص الأدبي استمراريته وديناميته.

4 – تتفاعل مختلف التجاورات في بناء النص الشعري (القصيدة)، بوصفه نسقا قائما بذاته، له مكوناته، وأدواته، و نسقه الذي يؤسسه لكي يعطي للقصيدة شرعية الوجود، كونها كيانا حيا، يعبر عن تجربة خاصة، بلغة خاصة، تبتكر، في نهاية المطاف، عالما فنيا، لا يهمّ إن كان واقعيا أو وهميا، بل عليه أن يوهم بواقعيته، ولو كان مغرقا في الوهم والتخييل، ومن هنا، فليس من هدف النص الشعري ابتكار واقع جمالي مغرق في الخيال، بل تكتفي القصيدة بوصف ((المعيشة في كلمات معيشة. إنّها تتحدث عن الوجود بلغته الخالصة، والشعر، من هذه الزاوية، لا ينتمي إلى الخيال كالرواية، ولا يدين للطاقة المتخيلة بشيء، فخيال الشعراء خيال لفظي.))[2]. ولكن هذا الخيال اللفظي يؤثر – حتما – في عالم النص، بحيث يفجر طاقة اللغة ويهدمها،فيغير عالم الأشياء، من خلال تفتيت "العلامة" وتدمير المدلول الأول.

يشوش النص على الدلالة بحيث يبقي المدلول من دون مرجع إحالي حرّ،يبحث عن ذاته، في م .غامرة ش .عرية لفقدان المعنى،وهـــذا شرط أساس لكي ((تحقّق القصيدة شعريتها، ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا، ثم يتم العثور عليه ... هذه العملية المتأرجحة بين الذهاب والإياب من المعنى وفقدان المعنى، ثم من فقدان المعنى إلى المعنى، تشكّل الأداة المشتركة لأكبر أنماط الصور الثلاثة.))[3].والنتيجة، ستتمثل في خلق عالم تدرك فيه الأشياء شعريا، لا بوصفها أشياء واقعية مدركة في

---

[1]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص.96.

[2]– جون كوين، اللغة العليا (النظرية الشعرية) ص.174.

[3]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ص.173.

الواقع،بل بوصفها كيانات شعرية تحقق ماهيتها داخل فضاء تصنعه الكلمات بوصفها بدائل ترميزية مقننة ((للتجربة و حتى التواصل اللغوي يقتضي وجود عمليتين متقابلتين العملية الأولى هي الترميز و الثانية هي فك الترميز،فالأولى تسير من الأشياء إلى الكلمات، و الثانية من الكلمات إلى الأشياء))[1] ، لذا ينبغي أن تعامل معاملة خاصة، من خلال الانتقال إلى المستوى الثاني للمعنى؛ أي الإيحاء، بمعنى أنهما يحيلان إلى المرجع نفسه.

يوضح جان كوهن الفرق بينهما ((ينبغي أن يفهم بوضوح، أن لدلالة المطابقة، ولدلالة الإيحاء المرجع نفسه، ولا تتعارضان إلا على المستوى النفسي. فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية، ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة العاطفية، مصاغتين في عبارتين مختلفتين حول الشيء نفسه.))[2]. لا نعتقد بأن الفرق ينحصر في الاستجابة العقلية والاستجابة النفسية. لا يمكن فصل اللغة عن الجانب العاطفي الانفعالي، خاصة في العملية التواصلية، والدليل عل ذلك أنّ ياكبسون Jackobson قد عدها وظيفة من وظائف اللغة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تمنحنا اللغة جملة من التراكيب التي تبرز فيها الاستجابة النفسية للغة، مثل: الاستفهام والتعجب..

صحيح أن كوهن Cohen يريد التركيز على عنصر التلقي في العملية الشعرية، بحيث تثير استجابة عاطفية، ولكن: ما نوع هذه العاطفة؟.. إذا سلمنا بقانون النص الشعري خصوصا، والأدبي عموما، ممثلا في الانزياح والمنافرة، فإنّ الأثر الذي يتركه، سيكون شبيها بالصدمة، أو خرق أفق التوقع عند المتلقي، وليس الانفعال العاطفي فحسب، وإلا، لما كان الفرق أساسا بين النص الشعري واللغة.

---

[1]- خالد بوزياني،الصورة الأدبية و خصائصها اللغوية بين البلاغيين و الأسلوبيين،مخطوط رسالة دكتوراه،جامعة الجزائر 2006/ 200،ص 23

[2]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق ، ص.196.

إنّ الفرق الجوهري بينهما قد يتمظهر – بشكل جلي – في العبارة الآتية: (مصاغتين في عبارتين مختلفتين) أي في طريقة التعبير في حد ذاتها على مستوى النص بكامله، لأنه بمثابة جملة من التفاعلات والتغيرات التي تحدث على مستوى اللغة،لذلك، فإنّ الاختلاف الفعلي يتم على مستوى النص في حد ذاته.

إنّ للغة التواصلية آلية محددة في إنتاج النصوص، بينما آليات النص الأدبي مختلفة تماما، وإنْ كانت من اللغة بالدرجة الأولى. إنّ ما نريد توضيحه، هو أن النص الأدبي،يقوم بعملية تسنينية – Encodage للغة، ينتقل فيها: من دلالة المطابقة إلى دلالة الإيحاء، عبر رحلة تفكيك المعنى الأول، ومحاولة مطاردة المعنى، في لعبة مغلقة،تبدأ من اللغة وتنتهي عند اللغة.

إنّنا لسنا ضمن دائرة دورية مغلقة، ولكننا ننتقـــل من نسق إلى آخر، وفق عمليات يقوم بها النص، وقد حاولنا تحليلها، تأسيسا لنسق خاص.لهذا، كان من الضروري الانتقال من نسق اللسان، لنصل إلى هذه النقطة، حتى وإن كان الإجراء اللساني محدودا، ومحصورا، و قاصرا ((في مقاربة الخطاب الأدبي مقاربة منتجة، لأنها تتعامل معه بمتصورات نسقية مغلقة؛ فتنظر إليه على أنه منتوج مادي محدود.))[1]. ولكن: لماذا هو محدود؟.. وفيم تكمن محدوديته؟..

ركزت المقاربة اللسانية للنص الأدبي على النسق فقط، وهذا طبيعي، يتوافق مع المنطلقات السوسيرية البنوية التي اعتبرت اللغة نسقا مغلقا،أو بنية منسجمة ومغلقة، لها آلياتها المنفصلة و المستقلة عن التفاعلات الاجتماعية، حتى وإنْ كان سوسير Saussure يعتبر اللغة ظاهرة اجتماعية.

إنّ ما ركزت عليه البنوية هو النسق، وخصصت له أولوية الأولويات في محاولتها لفهم النص الأدبي، فإذا كانت البنوية قد حققت نجاحا علميا في التعامل مع

---

[1]– أحمد يوسف، القراءة النسقية، مرجع سابق، ص.80.

اللغة، ألا يمكنها أن تحقق ذلك – أيضا – في محاولتها لفهم النص الأدبي–.. ألا يمكن القبض على الطبيعة النسقية الكلام؟سيما إذا كان ((اللسان مؤسسة اجتماعية قائمة على المواضعة، وأنّ النسق الأدبي هو تصرف فردي، واستعمال خاص للنسق اللساني،حسب ما أشارت إليه اللسانيات العامة، فهل يمكن القبض على نسقية الكلام الذي يرادف الخطاب أو النص لدى دوسوسير؟.))[1].طرح سوسير Saussure إمكانية وجود "لسانيات الكلام" إلى جانب "لسانيات اللسان"، ولكن الضرورة العلمية والمنهجية، فرضت عليه التركيز على اللسان فقط، غير إنّ الدراسات الأسلوبية – انطلاقا من محاولات شارل بالي C.Bally– قد اتخذت منحى يتّجه إلى البحث عن الطرائق الفردية المتنوعة في إنجاز الرصيد اللغوي، إنجازا جماليا أو أدبيا،فكانت النتيجة: مقاربة النص الأدبي على أساس النسق.

ومهما كانت النتائج، فإنّ ذلك لا ينفي المنحى العلمي الصارم للبنوية في تعاملها مع الظواهر، كما لا ينفي أهمية الإجراءات التي قدمتها، في التركيز على أولية الجانب اللغوي للأدب، فالمأزق الذي وقعت فيه لا يعدو أن يكون اقتصارها على النسق اللغوي، بينما تتفاعل في الخطاب الأدبي وتتقاطع أنساق مختلفة، ومتباينة.

يؤكد دومينيك مانغينو – Dominique Maingueneau أنّ النتاج الأدبي،يرتكز – أساس – على علامات أدبية، تكون بمثابة استعمالات خاصة للغة: من تراكيب واستعمالات خاصة، مهما كانت هذه التصورات، ومهما كان اقتناعنا بذلك.[2]

إنّ السؤال الذي يجب أن يطرح – بعد التأكيد على نسقية الجانب اللغوي للنص – يتمثل في الآتي: هل يمكن لهذا النسق الذي يؤسسه النص الأدبي، أن يكون

---

[1]– أحمد يوسف، القراءة النسقية، مرجع سابق ، ص.123.

[2]- Voir, Dominique Maingueneau,Linguistique pour le texte litteraire ,Paris,éd Armand colin, 4 édition, 2005, p. 169.

بمثابة نسق كلي، تشترك فيه جملة من النصوص، أي: هل يمكن أن يتحول النسق إلى بنية تجريدية، تختصر كلّ الاستعمالات الممكنة للنص الأدبي، كما هو الشأن بالنسبة للغة؟..و هل يمكن تقنيين الانزياحات على مستوى النص الأدبي حينما يخترق النص نسقا أوليا في الأعراف الأدبية ليؤسس لنص جديد لا يلتزم في كثير من الأحيان بمعيارية النسق الكلي الذي يظهر بوضوح في الأجناس الأدبية،و عليه نكون أمام انزياح نصي يتجاوز حدود الاستعارة أو حدود الجملة الشعرية ؟ فإذا ما أمكن ذلك،فما هي كيفية تحقّقه؟.. هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الفصل الذي سنخصصه لشعريات النص الأدبي.

الفصل الثالث

النص والشعريات

(شعرية النص الأدبي)

يرتكز النص على قاعدة اللغة، التي تشكل المنطلق والمادة – كما بيّنا ذلك في الفصول السابقة – حيث يشتغل داخلها، من خلال بناء أنساقها التي تمثل، هي الأخرى، أنموذجا أساسيا للبناء والتشكيل، ليس من باب الإعادة والتكرار، ولكن عن طريق التجاوز؛ أي إنّ النص الأدبي يؤسس نسقه الخاص من خلال اللغة، ويتجاوزها في الآن نفسه، حين يعمد إلى تدميرها، وإعادة بنائها بناءً خاصا، عن طريق عمليات خاصة، كنّا قد بيّانها في الفصل السابق.

يمكن للنص – إذًا – أن يستقل عن اللغة، ويهدم سلطة النسق؛ ليكتشفه من جديد، محقّقا شرعية وجوده كنص. لكن، ما موقع هذا البناء الجديد داخل سياج الأعراف اللغوية؟.. وما مدى تقبّله داخل المنظومة الاجتماعية، طالما أنه يتعارض مع القاعدة الأساسية لبناء الفعل التواصلي؟

لا تنحصر المشكلة في مدى قبول هذا النص أو رفضه؛ فبمجرد وضعه في سياق الأدب، يمكن الاحتفاء به، بوصفه نصا أدبيا. وتلقي النصوص الأدبية أو تقبلها لا يكون إلا من خلال أعراف وتقاليد أدبية، تؤسس لشرعية الأدب، وتؤطر قبول النصوص بوصفها أدبا. فكيف سيكون حال النص، إذا خرج عن نسق اللغة ومألوف الأدب (المؤسسة)). هل يخرج من مؤسسة اللغة؛ ليدخل تحت ظل مؤسسة الأدب؟. بتعبير آخر، ما موقع النسق الذي يبنْينه النص؟.. وهل يمتلك الشرعية ليكون أنموذجا كليا، يختصر كلّ النصوص الممكنة والمحتملة؟.. وكيف نطلق على هذا النص الكلي النموذجي؟..

تمنحنا المؤسسة الأدبية إمكانية لمعالجة هذه الإشكالات، من خلال مفهوم جوهري، يتمثل في "الأجناس الأدبية"، بوصفها كيانات كلية، لها قواعد كلية، تميّز بين نوعية النصوص و بنائها، وتمنحها صفة "الأدبيـــة". ولا تعالج المشكلة إلا داخل

حقل الأجناس الأدبية، أو من خلال البحث في مفهوم أعمق، هو "الشعرية" أو "شعرية الأجناس الأدبية".

1-النص وشعريات الأجناس:

الشعريات أو (Poétique) مصطلح قديم / حديث، فهو قديم؛ لأنّه يرجع – تاريخيا – إلى العهد اليوناني، مع أرسطو Aristot الذي يعد أول من طرحه، وحاول التنظير له، من زاوية متعلقة بالنتاج الأدبي، وهو حديث؛ لأنّه اكتسب تشكّله المفاهيمي والنظري في ظل التطورات الفكرية التي رافقت التنظير الأدبي من جهة،وتنوع النتاج الأدبي من جهة أخرى.

ونظرا لهذا الاعتبار، أصبحت الشعريات مصطلحا تاريخيا مشحونا بكل التصورات التي رافقته، تقاطع مع مجمل الحقول المعرفية وعلى الخصوص العلوم الإنسانية،كالفلسفة،والتاريخ، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس،والبلاغة،والأسلوبية والأدب، واللسانيات.. مما جعل ضبطه في مفهوم محدد أمرا يكاد يكون مستحيلا،وأيّ محاولة لمقاربة المفهوم،ستصطدم بتصورات متعددة،وربما متناقضة، تضع الدارس أمام مأزق صعب، يضطره – لا محالة – للاستعانة بالمراحل التاريخية التعاقبية الحاسمة، التي رسمت ملامح المصطلح العامة، بهدف التأصيل، من خلال الرجوع إلى المنابع التاريخية، ثم تشكيل رؤية شمولية، تأخذ بعين الاعتبار المنعطفات العلمية الفعالة التي تسهم في بنائه وتطوره.

لقد حاول أبرامس – M.H.Abrams اقتراح نمذجة للنظريات الشعرية،انطلاقا من العناصر الأربعة المكونة للفعل الأدبي، وهي: المؤلف، والقارئ، والعمل، والعالم،حيث تصاغ النظريات، من خلال التشديد على أحد المكونات.

اهتمت نظريات المحاكاة بالعلاقة بين العمل والعالم، بينما تكونت النظريات التداولية، من خلال التركيز على العلاقة القائمة بين العمل والقارئ. وشددت الرومانسية على العبقرية الفذة للمؤلف، وبذلك، أسست لـــ التعبيرية، ثم جاء عصر النظريات الموضوعية، فوصفت العمل في ذاته، مما فتح المجال واسعا لـــ الرمزية[1].

يصعب علينا أن نضع حدودا فاصلة بين المراحل التاريخية؛ إذ يمكن أن تتزامن هذه المفاهيم وتتداخل في مرحلة واحدة، فمثلا: يمكننا أن نضع أرسطو Aristot في مرحلة النظرية الأولى التي تخص "المحاكاة"، وكذلك الحال في النظرية الموضوعية الخاصة، حين قاربت العمل الأدبي في ذاته، وهذا الذي يسعى إليه أرسطو – بالفعل – كما سنبيّن ذلك لاحقا.

يعرف القاموس الموسوعي لعلوم اللغة "الشعرية" كما يلي((إنّ مصطلح (شعريات)، كما توارثناه، من خلال الأعراف، يعني أولا: *كلّ نظرية داخلية للأدب* وثانيا: ينطبق على اختيارات مؤلف من جملة الاختيارات (على حسب تنظيم الموضوعاتية، والتأليف، والأسلوب.. إلخ.. (شعرية هوغو – poétique de Hugo). وثالثا: يحيل على الأسنن المعيارية التي تصنعها مدرسة أدبية (مجمل القواعد العملية التي يلزم استعمالها) ... بهذا المعنى، تقترح (الشعرية) إعداد صنافة، تسمح بالقبض على وحدة الأعمال الأدبية، وتنوعاتها في الآن نفسه.))[2].كان تأكيد تودوروف Todorovعلى أن "الشعرية" هي: كلّ نظرية داخلية للأدب، فكلّ تحليل للنص، يجب أن يرتكز على بسط هذا المفهوم الأساسي للشعريات، والتركيز عليه؛ هذا المفهوم ليس وليد الراهن، وليس وليد التفكير العلمي الحديث، ولكنه مفهوم قديم متوارث،شكّلته الأعراف والتقاليد اليونانية القديمة، ونقصد هنا: كتاب "الشعريات –

[1] – Voir,Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov,Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.Paris,édition Du Seuil, 1972,.p.109.
[2]– Ibid, p. 106.

poética" لـــ حيث يمثل أقدم كتاب وصلنا في مجال "نظرية الأدب"، وفي مجال "الشعر"، حيث حاول تحديد ماهية الشعر، وأنواعه، مما جعله يؤسس الدعائم الأولى لنظرية الأجناس الأدبية أو الشعرية. ولكن، ما علاقة هذا الإجراء بمفهوم تودوروف Todorov وعبارته: "كلّ نظرية داخلية للأدب؟".نحاول معالجة السؤال، من خلال التطرّق إلى فحوى كتاب "الشعرية"، ونظرية "الأجناس الشعرية".

أ- شعريات الأجناس:

افتتح أرسطو Aristot كتابه بجملة مفتاحيه حـــسم فيها أهدافه، مشيّدا مشروعا متكاملا، يهدف من خلاله إلى معالجة الفن الشعري ((في ذاته، وفي أنواعه،وفي الأثر الذي يجب أن يحدثه كلّ نوع، والطريقة التي يجب أن تؤلف بها القصص؛ لتكون في أحسن شكل: سنفحص ما هي طبيعة الأجزاء، وعددها، ثم نتكلّم – أخيرا – عن كلّ ما يتعلق بهذا الفن الشعري، بدءا من المبادئ، حسب الترتيب الطبيعي.))[1]. وبهذا الافتتاح، يكون قد حدّد مجمل الخطوات المنهجية لمشروعه؛ لقد اعتبر كلّ الفنون محاكاة – الرقص، النفخ على الناي، والعزف على القيتار– بما فيها الشعر،بكلّ أنواعه التي حصرها في: الملحمة،والتراجيديا، والكوميديا.

إنّ الفن "محاكاة" لدى أرسطو Aristot، غرضه الأساس، إتمام النقص الموجود في الطبيعة، ولأداء هذا الفعل، لا بدّ من: الأداة التي تمثل مادة المحاكاة،والموضوع،والطريقة. وتختلف الفنون، حسب المادة المستعملة؛ فإمّا أن تستعمل الإيقاع أو الوزن أو والقول، أو تشملها كلّها؛ فالرقص مثلا: يحاكي بالإيقاع دون الوزن والقول، بينما يختلف الأمر بالنسبة للشعر الذي يستعمل أساسا اللغة إلى جانب الوزن والإيقاع. وعلى أساس المادة، فصل أرسطو Aristot الشعر

[1]- Poétique D'Aristot,Traduction Française,Charle Batteux,Imprimerie et Librairie,De Jules Delalain et Fils,1874,p.3.

عن الفنون الأخرى، ثم اختص بالشعر وحده، طبقا لمشروعه الأساسي الذي يتمثل في معالجة الشعر، وليس الفنون.

انتقل أرسطو Aristot إلى تحديد أنواع الشعر، من خلال الموضوع والطريقة،فأمّا الموضوع: فقد يكون نبيلا أو وضيعا، على حسب طباع الشعراء النبيلة أو الوضيعة، وعلى منوالهم يرسم الأخيار (الأبطال)، والأشرار، فنجم عن ذلك "التراجيديا" و"الكوميديا".

تحاكي "التراجيديا" فعلا جادا، وتاما، بلغة راقية، وذلك لإثارة مشاعر الخوف والشفقة[1]، بينما تحاكي "الكوميديا" فعلا رديئا وضيعا، حيث تكون الرداءة بمعنى الخطأ الذي يثير الخزي والسخرية، من خلال تشويه الفعل[2]. أما "الملحمة": فهي – كذلك – محاكاة لفعل تام، وجاد، بلغة راقية، تكون عن طريق السرد، وهنا، تتقاطع "الملحمة" مع "التراجيديا" في الموضوع، وتختلف في الطريقة؛ الأولى تكون محاكاتها بالعرض والتمثيل، بينما تكون محاكاة الثانية بالسرد، وعليه، فإنّ ((كلّ ما هو موجود في الملحمة، يوجد في التراجيديا، وليس كلّ ما هو موجود في التراجيديا،يوجد في الملحمة.))[3].إنّ جوهر الشعر في المحاكاة، وليس في والوزن – كما يظهر للوهلة الأولى – والشاعر مؤلف قصص وحبكات بالدرجة الأولى، وليس ناظم أبيات، ولذا؛ قارن أرسطوAristot بين الشاعر والناظم، وميّز بينهما على أساس المحاكاة.

وما دام الشاعر يؤلف قصصا، فإنّ هذه القصص، إمّا أن تكون وقعت في زمن ما، وإمّا أنّها لم تقع البتّة، فهي – إذًا – من تأليف الشاعر. ومن هنا، فقد يتقاطع الشاعر مع المؤرخ الذي يروي أحداثا وقعت، ويتعامل مع الجزئيات، بينما يتعامل

[1] - Voir, La Poétique D'Aristot,p.10.
[2]– Ibid, p. 09.
[3]- Ibid, p. 10.

الشاعر مع الوقائع؛ ليس كما وقعت، ولكن كما يجب أن تقع. غير أن الفارق الجوهري بينهما، لا يكمن في كون الشاعر ينشد نظما، والمؤرخ يكتب نثرا، ولكن الأمر يكمن في المحاكاة؛ إنّ المؤرخ يتعامل مع الجزئيات، بينما يتعامل الشاعر مع الكليات، وعليه يكون الشعر أكثر فلسفة من التاريخ.

تعامل أرسطو Aristot مع الشعر على أنه كيان طبيعي، يخضع لقوانين الضرورة الطبيعية؛ فقد أرجع نشأة الشعر إلى شيئين قذفتهما الطبيعة فينا، فهناك، أولا: ميل طبيعي منذ الطفولة نحو المحاكاة، وثانيا: كون الإنسان – بطبعه – أكثر الكائنات ميلا إلى المحاكاة، حيث يتلقى من خلالها معارفه الأولى. وبهذا، يتميز عن الحيوانات. ثم يتدرج هذا الميل الطبيعي، من خلال غريزة "المحاكاة" إلى ارتجالات أولية، تتحوّل شيئا فشيئا إلى محاولات جادة، ومنها يولد الشعر[1].

تتعزّز هذه الرؤية، حينما نبحث في أصل التراجيديا، وتطورها، بوصفها كيانا يخضع للاعتبارات التطورية للكائن الحي ،من ولادتها إلى ما ((يمكن أن يلائمها، ثم – بعد تعديلات متعددة – استقرت على شكلها المتعارف عليه الآن، شكلها الفعلي.))[2]. لقد عرف الشعر تطورا طبيعيا، ومثل ذلك عرفت أنواع الشعر؛ فما يحدث للتراجيديا، ينطبق على الكوميديا، ومن هنا تترسخ مشروعية هذا السؤال: ما مصير الشعر، إذا ما تتبعنا الضرورة الطبيعية؟ أي؛ إذا سلمنا بأنّ التراجيديا مثلا: كالكائن الحي: يعرف النشأة، ثم النضج، ثم يكون مآله الزوال، فهل تنطبق هذه الخاصية على الشعر؟

لم يناقش أرسطو Aristot هذه المشكلة، إنما اكتفى بوصف الظاهرة الشعرية كما هي، محاولا دراستها، من خلال المخطط الذي حدده سلفا، مما جعله يصل – في نهاية المطاف – إلى صياغة القوانين التي تحكم، الشعر وتفسّره؛ فوضع قوانين

---

[1] – Voir, La Poétique D'Aristot, p. 07.

[2]– Ibid,p. 08.

صارمة في "التراجيديا"، ألزم فيها الشعراء كتابة هذا النوع من الشعر،والتفنن فيه،وفعل ذلك مع "الكوميديا"، حتى وإن كان تركيزه على الأولى مقدّما، لاعتبارات بيّنها في فصل تفوق "التراجيديا" على "الملحمة"، لهذا السبب، فإنّ كتاب أرسطو Aristot يعد كتاب في "التراجيديا" وليس في "الشعر".

بهذا الإجراء، وضع أرسطو Aristot حدودا لكلّ أنواع الشعر،مميّزا معاييرها،راسما ما يعرف بـــ (الأجناس)،بوصفها كيانات طبيعية،لها قوانينها الخاصة،ما عدا بعض الخصوصيات الممكنة داخل كلّ جنس. من هنا، نفهم: لماذا تحدث أرسطو عن الأجناس (Genres)، وعن الأنواع (Espéces) حيث يمثّل الجنس لديه الكيان الأساسي، ويمثّل النوع التغيرات الممكنة في إطار الجنس، فإذا ضربنا مثلا بالتراجيديا،وجدناها "جنسا"، بينما التغيرات الخاصة، بالتراجيديا، فتمثّلها "الأنواع"،وعليه، يكون أرسطو Aristot قد فتح المجال أمام الإمكانات، و لم يغلق الأجناس داخل حدود صارمة؛ لأنّه كان ينطلق من الأعمال الشعرية بذاتها، يعالجها كما هي، من الداخل. من هنا، نستنتج مع تودوروف Todorov، أن شعريات أرسطوAristot هي نظرية داخلية للأدب، فهل يحق لنا – إذًا – أن نعتبره بنويا ؟..

لا نفضل القراءة "الإسقاطية" للقضايا التاريخية؛ فكلّ ما نستطيع قوله، هو: أن أرسطوAristot ،كان بمثابة المعلم الأول للبنويين،هذا من جهة،ومن جهة أخرى،فقد تمت معالجة الشعر منهجيا، من خلال ثلاث رؤى، أو مواقف، بتعبير جان ماري شيفر J.M.Chaeffer، و يمكن تحديدها في:

((1- المثال البيولوجي؛

2- الموقف الوصفي – التحليلي؛

3- الموقف المعياري.))[1].

الظاهر أنّ هذه المواقف متداخلة، يصعب الفصل بينها، فالموقف "البيولوجي" يعد الأجناس كيانات طبيعية، تخضع لمنطق الضرورة الطبيعية، وتجلى الموقف "الوصفي" في محاولة وصف الشعر كما هو، مع الرغبة في تقنينه، من خلال البحث عن الكليات في دوامة التنوعات. وربما اقترن الموقف "المعياري" بالنزعة التعليمية؛حيث جاء في صورة قواعد،يجب الالتزام بها لتأليف الشعر الجيد،وعليه،تكون هذه القواعد بمثابة الحدود الفاصلة بين الأجناس الشعرية، أو بمثابة أشكال بنائية؛ ترسم بنية كلّ جنس.

ولكن، ألا يمكن النظر إلى "الشكل السردي" على أنه مكون فاصل بين "التراجيديا" و"الملحمة"".. بل ألا يمكن عدّ الموضوع – أيضا – مكونا فاصلا بين "الكوميديا" و"التراجيديا"".. هل نحن أمام وجهتين مختلفتين في التعامل مع أجناس الشعر؟.. أو نحن مع تهافت آخر لصياغة القوانين، وعندها، حقّ لنا الخوض مع الخائضين، فنسأل عن طبيعة هذه القوانين: شكلية هي أم موضوعاتية؟

إنّ النظام الأرسطي، في نظر جيرار جينيت – Gerard Genette، نظام جدولي، يفترض – ضمنيا – جدولا بمدخلين، حيث يُرَدّ كلُّ جنس إلى "موضوعة" و"شكـــل"، في الآن نفسه؛ فالتراجيديا مثلا: تعرف من ناحية الموضوع النبيل، ومن ناحية تمثيل هذا الموضوع النبيل على الخشبة[2]، وينطبق هذا الإجراء على الملحمة – كذلك – مع مراعاة الجانب السردي.

---

[1] – جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟. تر. غسان السيد، دمشق. إتحـــاد الكتـــاب العـــرب، (د ت) ص.17.

[2]- Voir,Gerard Genette et autres,Théorie des genres,Paris éditions du Seuil, 1986, p.149-150.

لم تؤثرّ هذه الازدواجية في تصنيف أرسطوAristot ، إذا وضعنا في الحسبان،أنّ العمل الشعري، يقوم على أساس الفعل والتمثيل بالدرجة الأولى، مما يترتّب عنه عزل الشعر الغنائي، في الوقت الذي كان يحاول فيه دراسة الشعر في كلّ أنواعه.

بقي هذا النظام التصنيفي متماسكا لعدة قرون، على الرغم من طبيعة المراجعات، والانتقادات. وبقيت "التراجيديا" و"الملحمة"، بوصفهما جنسين خالدين مع مرور الزمن، ومعهما، ارتبط تاريخ "النظرية" بمثل هذه الأعمال الشعرية الخالدة. مما يمكّننا من القول: إنّ تاريخ "نظرية الأجناس"، هو تاريخ التصنيفات الأرسطية بتصوراتها الكاملة، ومواقفها الثابتة، دون أن نهمل التغيرات التي عرفها الشعر عبر التاريخ، ومدى تأثير ذلك في صياغة مفهوم فني، يواكب التطور.

لقد ظهرت أنواع جديدة؛ تختلف عن الأجناس التاريخية، مما يطرح مشكلة تصنيفها ومعالجتها، بحيث ((يمكننا القول: إنّ الموقف "المعياري" كان مسيطرا حتى نهاية القرن الثامن عشر، وزال بعد ذلك أمام الموقف الجوهري "التطوري" الذي سيطر حتى نهاية القرن التاسع عشر، والذي استسلم – هو نفسه – أمام مشروع التحليل "البنيوي"، بعد مجيء الشكلانيين الروس.))[1].تظهر لنا – بوضوح – المواقف الأرسطية الثلاثة: المعياري، والتطوري، والوصفي، التي تمّ تبنّيها في عصور مختلفة؛ فقد تأسست الكلاسيكية على خلفية إحياء التراث الإغريقي – الأدبي والفكري – لذا،كان من الضروري التمسك الصارم بالأنموذج الأرسطي، وبالأجناس التاريخية: التراجيديا، والملحمة، مما نتج عنه تبني الموقف المعياري الذي يتلاءم مع مبدأ الالتزام الصارم بقوانين الأجناس – كما حددها أرسطوAristot – دون الخروج عنها. وعليه ((كانت تعد المفاهيم الجنسية، وبصورة أساسية، معايير تفيد في الحكم على توافق

[1] – ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟ ، مرجع سابق، ص.24.

عمل ما مع قاعدته، أو على الأصح، مع مجموعة من القواعد.))[1]، ممّا يسمح بتصنيف مجمل النصوص الأدبية داخل حدود مقنّنة، تختصر الاختلافات، والتنوعات في مجموعات تمثل الأجناس، فيكون أيّ خروج عن الداخل مخرجا النصوص من دائرة الأدبية.

يصبح الجنس الأدبي بهذا الشكل "نصا" كليا، له معاييره الخاصة التي يجب أن تحترم في سياق الكتابة، وسياق الحكم على قيمة العمل الأدبي التي تتحدّد من خلال الأعمال الخالدة في تاريخ الإنسانية، إذ لا يمكننا الفصل بين الأجناس، وبين الأعمال العظيمة،بحيث ((لا يمكن فصل النظرية الجنسية – إذًا – عن إشكالية تقليد النصوص العظيمة، أو على الأصح، القواعد المستقرة المستخلصة من هذه النصوص.))[2].صحيح أن تاريخ الأدب يشهد بأن كثيرا من الأعمال الأدبية هي تقليد لنصوص أدبية سابقة عليها من أمثال: (ملاحم هوميروس Homère، تراجيديات سفوكليس Sophocle)) والأدب الإغريقي عموما؛ فإنيادة فرجيل Virgil ليست سوى امتداد لإلياذة هوميروس Homère ، ومثلها كلّ الآداب العالمية التي استلهمت روح الأدب الإغريقي الخالد. وصحيح – أيضا – أنّ قواعد الأجناس الأدبية، تجلت بوضوح في هذه الأعمال الخالدة، مما يجعلها مقياسا لكل الأعمال الأدبية أو معيارا تجنيسا لها،لكن، إلى أي مدى يمكننا ربط العلاقة بين أعمال خالدة وأجناس أدبية؟.. ثم، ما هو المقياس الحقيقي فيها: الأعمال الخالدة، أم الأجناس الأدبية؟

إذا سلمنا – جدلا – بوجود هذه العلاقة، فما مدى صلابتها من جهة، وما مصير الأعمال التي لا تدخل ضمن الخلود، أو تخرج عن قواعد الأجناس المحددة؟.. وأخيرا.. ما موقع النصوص الأدبية التي لا تدخل في نطاق الأعمال الخالدة؟.. ألا تعد

---

[1] – ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟ ، مرجع سابق ، ص.30.

[2] – المرجع نفسه ص.31.

نصوصا أدبية؟.. وهل يكون مقياس "أدبيّتها" هو مدى محاكاتها للأعمال الخالدة؟.. ألا نمارس الانتقاء؟..

تتدافع الأسئلة الحرجة إلى درجة التشابك،مما يعقّد الإجابة عنها،وعليه،سنضطر إلى معالجة الأمر في النقاط الآتية:

1- ينطلق ماري شيفر M.Chaeffer من افتراض علاقة وثيقة بين الأعمال العظيمة وقواعد الأجناس، وهو افتراض يخضع للمنطق التاريخي الذي رسمه مسار الأعمال الأدبية التي شكلت نفسها على مقاس أجناس، شكلت كينونتها من خلال أعمال أدبية، اعتبرت – عند مؤرخي الأدب – أعمالا عظيمة، كان معيارها الأدب "الإغريقي"، بوصفه نموذجا كاملا وراقيا. فهل يصدق هذا المبدأ على كل الأعمال الأدبية؟..

يمكننا الردّ على هذا الافتراض، من خلال المنطق التاريخي الذي تبناه ماري شيفرM.Chaeffer نفسه: وهو أن كثيرا من الأعمال العظيمة هي اختراق وتجاوز لقواعد جنسها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ منطق التطور التاريخي، يبرز ظهور نصوص أدبية لا علاقة لها بقواعد أجناس محددة، مما يطرح إشكال تصنيفها،وكيفية التعامل معها، وعليه، قد نقع في مأزق "التجنيس"، في حد ذاته، مما يفرض بدوره، توسيع نطاق الجنس لاستيعاب كلّ التغييرات الممكنة؛ لضمان بقائه. لكن، هل يستطيع الجنس مقاومة كل التغييرات الممكنة؟..

لقد تراجعت أجناس، ونشأت أجناس أخرى بفعل الحركة الجدلية: (جنس/ نص)، القائمة على أساس الدينامية الفعالة للنصوص، ومقاومة الجنس بمعاييره. إنّ منطق النصوص العظيمة بقواعدها، يؤدي – لا محالة – إلى رفض أدبية النصوص الأخرى، وتلك هي النتيجة الحتمية للمنطق المعياري.

إنّ للنص الأدبي كينونة متميزة، لا تلزمه بتبني قواعد معينة، يفرضها عليه جنس معين؛ حتى يحقّق كينونته، بل ربما العكس يكون أكثر حيوية، فعندما يخترق هذه الحدود،يثبت القدرة الخارقة التي يتمتع بها،التي تجعله يهدم كيان الجنس كلّه،ويتجاوزه، ويفرض حضوره، إلى درجة أنّه قد يؤسس لجنس جديد بفعل قاعدتيْ: الاختراق والتحول، فـــ((عندما لا نجد معيارا واضحا،ومرسوما لجنس ما،فإنّ الضرورة تفرض علينا استخراج بنية، من خلال دراسة نصوص مختلفة، مع افتراض مسبق، في كلّ الأحوال، لكليّة ممكنة أو نظام متحكّم في سلسلة النصوص.))[1]. من هنا، يمكن لأي نتاج نصي، إذا اشترك في خاصية ما مع نصوص أخرى، أنْ يؤسس لنسق أو بنية، قد ترسم معالم جنس جديد.

خصص تودوروف Todorov، في كتابه "مفهوم الأدب"، فصلا لمناقشة أصل الأجناس، باحثا عن كيفية نشأة الجنس الأدبي. وكانت النتيجة التي توصل إليها تتلخص في أنّ الأجناس ((تجد أصولها، بكلّ بساطة، في الخطاب الإنساني.))[2] وعليه، فإنّه يمكن لأي فعل كلامي أن يؤسس جنسا، شريطة أن يكون هذا الفعل تعبيرا مشفّرا عن إيديولوجيا مجتمع ما، وتكون نابعة من تجربة خاصة، ومنه، يفسر سبب ظهور بعض الأجناس في بعض المجتمعات، وغيابها في مجتمعات أخرى[3].

2- ظهرت الأعمال العظيمة في مرحلة تاريخية؛ لتعبر عن رؤية الإنسان للواقع والكون، فكانت نتاج تجربة الإنسان، ومن هنا، نلمس علاقة وثيقة بين الأجناس الأدبية، وبين التجربة الإنسانية، في إدراكها للواقع، ومعرفتها للعالم.

يربط كارل فييتور Karl Vietor بين مختلف التجارب الإنسانية والأشكال الشعرية، حيث يقابل كلّ تجربة إنسانية بشكل شعريّ، أو بمظهر في الإنسان؛ فالدراما

---

[1] - Hans robert jauss,Littérature médiévale et théorie des genres,in Théorie des genres, p. 57.

[2]- Tzvetan Todorov,La notion de littérature,Paris,éditions du Seuil 1987, p .46.

[3]- Ibid ,p. 35.

هي الإنسان، بوصفه كائنا للرغبة والفعل، والملحمة: هي الإنسان، بوصفه كائنا للمعرفة والتأمل، أما الشعر الغنائي، فهي الإنسان بوصفه كائنا من المشاعر والتعابير[1].

إذا سلمنا بهذه العلاقة، فكيف يمكن للأعمال العظيمة أن تكون مقياسا لكلّ التجارب الإنسانية، وعبر كل العصور؟.. قد يعترض معترض قائلا : إنّ معايير الأجناس تجريدية؛ لا تقتصر على عمل واحد؛ أي إنها شمولية.

إنّ الردّ يستند إلى المنطق التاريخي لتطور الأجناس ذاتها، فهل قواعد "التراجيديا" عند الإغريق، هي نفسها عند شكسبير Shaeskpear مثلا: وهو الكاتب للأعمال التراجيديّة؟.. إنّ لـــ شكسبير Shaeskpear تجربة مختلفة عن سوفوكليس Sophocle، وعليه، فإنّه من الطبيعي أن تختلف أعماله التراجيدية، التي مثلت مرحلة حاسمة من تاريخ "التراجيديا". لقد تداخلت "التراجيديا" و"الكوميديا"، في أعمال شكسبير Shaeskpear لدرجةٍ انهارت فيها الحدود الفاصلة التي حرص أرسطو Aristot على وضعها.

لنأخذ مثالا آخر، يمكن أن يكون أكثر وضوحا، وليكن عمل دانتي Dante في "الكوميديا الإلهية". إنّ هذا العمل (الذي يطرح إشكالا من حيث التسمية أولا، ومن حيث الجنس ثانيا) بوصفه "ملحمة" يضعنا في حرج التسمية أيضا من خلال ملفوظ "كوميديا"، إذ الواقع أن الكوميديا، بعدما كانت محصورة في المفهوم الأرسطي،أصبحت، بفعل التطور، تطلق على أيّ عمل، تكون نهايته سعيدة، ذلك أنّ السيرورة التاريخية، تفرض تطورا في التجارب، وتغيرا في الأجناس.

3- إنّ مسار التحولات، يفرض علينا ألا نحصر منظورنا في العلاقة: (جنس/ نص)، كما هي متجلّية في الموقف "المعياري"، بل علينا ردّ الاعتبار للنص؛ لأنّنا نسعى إلى تصنيفه ضمن فئة معينة،ولذا،فمن الطبيعي أن نراجع الأجناس في حد ذاتها،انطلاقا

[1] - Karl Vietor, L'histoire des genres litteraires,in Théorie des genres, p.12.

من النصوص، واقتـــداء بـــأرسطو Aristot دون الدعوة إلى إلغائها، كما فعل رولان بارث R.Barthes الذي حاول إدراج كلّ النتاج النصي ضمن كلية الكتابة. وطالما أنّ الأجناس تتأسس على مبدأ تصنيفي، أليس بالإمكان تغيير هذا المبدأ، وفقا لمتطلبات "الدينامية النصية"، فيكون طرح السؤال كالآتي ((هل يتعلق الأمر بتعابير نظرية، مرتبطة بتعريفات واضحة، اخترعها النقاد – أو المنظرون – من أجل إدخال مبادئ نظام كتلة الوثائق الأدبية عديمة الشكل، أو – أيضا – من أجل استخلاص القوالب المجرّدة من فن الأدب، التي تتبدّى من خلال النصوص الفردية..–))[1]. لا يمكننا إلغاء "الأجناس" كفعل تصنيفي؛ لأن المشكلة معقدة ومزدوجة، كون الأجناس جزءا من تاريخ النصوص، ولكن يمكننا تبني موقف آخر، ينطلق – أساسا – من النصوص، قصد البحث عن بنيةٍ أو نسقٍ يحكم النصوص، كما بيّنا ذلك عند ياوس Jauss، ومحاولة إعادة الصياغة النظرية لـــ "نظرية الأجناس"، انطلاقا من التمييز بين الأجناس التاريخية، والأجناس النظرية، كما يرى تودوروف Todorov، بحيث تكون الأولى مبنْيةً على أساس ملاحظة الواقعة الأدبية، بينما الثانية تُبنى على أساس نظري[2].

لا نتدخل في تفاصيل أعماق نظرية الأجناس؛ فالأمر يتطلب بحثا مستقلا، ولكنّنا نحاول،من خلال إثارة هذه النقطة،التوصّل إلى نقطة الرجوع إلى النص،بوصفها منطلقا من جهة، وبوصفها ممثلا مباشرا للواقعة الأدبية من جهة أخرى، لذا، فالمسار (نص/جنس) حتمي وضروري لأيّ محاولة تصنيفية، كان عليها أن تنطلق من الخصوصية النصية.

---

[1] – ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟ ، مرجع سابق، ص.53.

[2] – Voir ,Tzvetan Todorov,Introduction a la littérature fantastique,Paris,édition Du Seuil, 1970, p. 18.

ب- خصوصية النص ومبدأ التصنيف:

لماذا نحتاج إلى التصنيف عند التعامل مع النصوص الأدبية؟.. ألا يمكننا إدراكها، والتفاعل معها دونما حاجة إليه؟.. هناك اعتباران - على الأقل — في هذه المسألة:

- اعتبار يتعلّق بطبيعة الظاهرة الأدبية التي لا يتم الإقرار،عند تلقّيها،بأدبيتهـــا إلاّ إذا اشتركت في عناصر خاصة، تشكّل "أفق توقّعها".

- اعتبار يتعلّق بالعلمية التي يُهدف من ورائها إلى محاولة تفسير الظاهرة الأدبية، من خلال البحث عن السمات المشتركة بين جملة من النصوص، شريطة أن تشكل نسقا، وتختصر هذه الخصائص في مبدأ تصنيفي، يعتمد عليه كقاعدة عامة مشتركة، دون أن تلغى فيها فردية النصوص.

ولكن، على أيّ أساس تحدّد السمات المشتركة: هل تحدّد على أساس "المحتوى"، أم على أساس "التيمات"، أم على أساس "الشكل"..:

يجب أن يكون الأساس مرتبطا بما يحقق الخاصية الأدبية للنصوص، انطلاقا من معرفة سابقة بماهية النص الأدبي،ومجمل تحولاته،ثم الارتكاز على أدوات تحليلية،تساعد على تحديد الخصائص الداخلية المشتركة لجملة من النصوص، بحيث يمكن تصنيفها في قسم واحد أو ما يمكن أن نطلق عليه "الأنموذج الكلي" الذي يشمل خصائص النصوص المدرجة في هذا القسم، فـــ ((كلّ عمل تصنيفي، بعيد عن الوصول إلى فرضية تنظيم ذاتي داخلي للأدب، ليس إلا تضييعا للوقت، وبناء فوق — نصي، يجد شرعيته في استراتجية المعرفة لمنظّر الشعر، وليس في التفريق الداخلي المشترك للأدب.))[1].لكن هذا لا ينفي ضرورة الفعل التصنيفي.

---

[1] - ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟ ، مرجع سابق، ص.59.

يحاول تودوروف Todorov، في كتابه: "مدخل إلى الأدب الفنتاستيكي"[1]، أن يقيم تصورا للجنس الأدبي، بوصفه فعلا للقراءة؛ ينشأ من خلال الانطلاق من النص – في حدّ ذاته – ومعرفة خصوصياته؛ ليصل، في آخر المطاف، إلى بناء جنس أدبي خاص، هو: الفنتاستيكي. وعليه، يعتبر من الضروري، تحديد الخصوصيات التي سيبني عليها التحليل، والتي يحصرها في ثلاثة مظاهر:

– **مظهر لفظي**: يتعلّق بالجمل التي تكوّن هيكل النص.

– **مظهر تركيبي**: يتمثّل في العلاقات التبادلية بين أجزاء العمل الأدبي، التي يمكن أن تتجلى في ثلاثة أشكال: (منطقية، زمنية، فضائية)، متعلقة بالفضاء.

– **مظهر دلالي**: يتمثّل في التيمات الدلالية العامة، الخاصة بالأدب[2].

تتعالق المظاهر الثلاثة، وتشتغل اشتغالا متفاعلا، تسمح بصياغة الأنموذج الكلي لطبقة من نصوص، يمكن أن نطلق عليها "الجنس الفانتاستيكي"، ذلك ما يحاول بسطه تودوروف Todorov على مدار صفحات كتابه، وكما يظهر بوضوح، من خلال فهْرَسْتِ الموضوعات.

انطلاقا من تحديد الجنس، إلى البحث عن خصائص هذا الخطاب، إلى تحديد العالم الدلالي، من خلال التيمات: تيمات "الأنا"، وتيمات "الأنت"، التي تصوغ – في النهاية – العالم "الفانتاستيكي"، يحاول تودوروف Todorov أن يبيّن أنّه بالإمكان بناء الأجناس،من خلال قاعدة نصية،لإثبات نظريته القائمة على هذا المبدأ ((تتأسس

---

[1] – ترجم عنوان هذا الكتاب بـــ "مدخل إلى الأدب العجائبي"، وفي حدود علمنا، فإن| هذه الترجمـــة لا تميّز بين ما يحاول أن يقوم به (تودوروف) نفسه، حيث يميز بين: le fantastique.le merveilleux.l etranger ، وعليه، فـــإذا تـــرجم مـــصطلح le fantastique بالعجـــائبي، فكيـــف نتـــرجم . le merveilleux، وإذا ترجمنا هذا الأخير بالعجائبي، فكيف نترجم الأول الذي يحتاج إلى مصطلح آخـــر. وعلى هذا الأساس فضلنا استعمال الفنتاستيكي.

[2] – Voir,T.Todorov,Introduction a la littérature fantastique, p. 24.

كلّ نظرية للأجناس على تمثيل للعمل الأدبي.))[1].يشكّك ماري شيفر M.Chaeaffer في هذا الإجراء، مستندا إلى النقاط الآتية:

أولا: إنّ هذا الإجراء، يحصر النقاش حول إشكال الأجناس الأدبية، في ثنائية محدودة (جنس/ نص)، وعليه، نكون قد انزلقنا إلى تشكيل خطاب "أنطولوجي" لماهية الأجناس، على اعتبار أن النص مكون فيزيائي، بينما الجنس معطى خارجي يتجاوز النص. ومنه ينحصر النقاش – ذهابا وإيابا – من النص إلى الجنس، ومن الجنس إلى النص، في دائرة مغلقة[2]، فينتج عن هذا، خروجُ النقاش عن دائرة "النظرية الأدبية" إلى المعطى "الأنطولوجي" المرتبط بالماهيات الفلسفية للظواهر.

ثانيا: إنّ التشابهات النصية، والشكلية، والموضوعاتية، تجعل ظاهرة التجنيس مكونا نصيّا ليس إلا، وعليه، فإنّها لا تحلّ مشكلة التجنيس، بل تتجاوزها. والواقع – كما بينّا – لا يمكننا تجاوز الأجناس، كونها مكونا أساسيا لوجود النص الأدبي، ونسقا فعّالا، يسهم في سيرورة الظاهرة الأدبية، ويضمن شرعية وجودها. ولا يعني هذا الدوران، أنّنا نحوم في حلقة مغلقة؛ ترجعنا إلى البداية، بل ينبغي الإقرار بأهمية الأجناس((بوصفها ظاهرة للتاريخ الأدبي، إلى جانب كونها عاملا نصيا، بصورة خاصة، تبقى قائمة.))[3].لذا، فمن الضروري التعامل بمرونة مع المشكلة، وليس اقتراح أنموذج جديد للأجناس.

ثالثا: لتجاوز المشكلة، يقترح ماري شيفر M.Chaeaffer التمييز بين الجنس، بوصفه أنموذجا للقراءة، وبين التجنيس، باعتباره عاملا فاعلا في الإنتاج النصي للنصية.[4] ومن

---

[1]– T.Todorov,Introduction a la littérature fantastique, p. 24

[2]– Voir,Théorie des genres, p. 184.

[3] – ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، مرجع سابق، ص.55.

[4]– Voir,Théorie des genres,p.199.

هنا، يتم الربط بين النص والتجنيس كونه ظاهرة نصية لها علاقة وثيقة بالإنتاج النصي، وكونه يتفاعل مع النص، بحيث يمثل مجمل الإمكانات المفتوحة للنتاج الأدبي.

وعلى الباحث ملاحظة هذه التغيرات الممكنة؛ ليدرس عملية التجنيس، انطلاقا من البحث عن التشابهات الموجودة آنيا، وفي مجمل النصوص، تكون على المستوى الصيغي (Modale)، والشكلي، والموضوعاتي[1].

يتّفق ماري شيفر M.Chaeaffer مع تودوروف Todorov ، في هذا التصوّر، وهذا الإجراء، ولكن، يبقى الاختلاف في الغايات والمنظورات، إذ ينطلق تودوروفTodorov من "النص"؛ ليصل إلى "الجنس"، عبر النص "الكلي" الذي يحوي مجمل الخصوصيات، بينما يبحث ماري شيفر M.Chaeaffer ، في "الجنس"" بوصفه فعالية نصيّة، ومن خلال البحث عن المميزات النصية. وعلى أساسه، يحدد مشروعه، منطلقا من "النص" في حد ذاته، كونه إنجازا خطابيا ضمن نطاق عملية تواصلية، تراعي ظروف الإنجاز، وظروف التلقي.و إذا((أردنا أن نقول في العمل شيئا آخر، فإنّ العمل ليس "نصا" فحسب؛ أي ليس سلسلة لغوية ودلالية فقط، لكنه، وقبل كلّ شيء، فعل تواصلي بين البشر، تنطلق رسالته من شخص معين، وضمن ظروف معينة، ولهدف محدّد، فيتلقاها شخص آخر، له ظروفه، وأهدافه الخاصة.))[2]. لا ينحصر العمل، في كونه "نصا" أو "ملفوظا" ماديا فقط، ولكن في كونه إنجازا يدخل في الفعل التواصلي المشروط بمعطيات غير نصية، وبالتحديد، ثقافية؛ فظروف الإنتاج،والتلقي،مرتبطة بسياق ثقافي محدد،يؤطر كيفية إنتاج النصوص الأدبية، وكيفية التعامل معها، بوصفها نتاجا جماليا له قواعده. ووفقا لهذا المنظور، يحاول ماري شيفر M.Chaeaffer التعامل مع أسماء الأجناس، مستندا إلى فعل الإنجاز، والعملية التواصلية.

---

[1] - Voir Théorie des genres, p. 203.

[2] - ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، مرجع سابق، ص.62.

ترتكز العملية التواصلية على خمسة مكونات، يمكن توضيحها وفق المحدّدات التالية: من يقول؟.. ماذا يقول؟.. وعبر أيّ قناة؟.. ولمن يتوجّه؟..، وما تأثير ذلك في المتلقي؟[1]. وعلى أساس هذه المحدّدات الخمسة الأساسية، يمكن تحديد الخصوصيات النصية، لتتحول بعد ذلك إلى معطيات تصنيفية لأسماء الأجناس، وتتمثل في:

1- **مستوى التعبير**: يتعلق بالأشكال التعبيرية الممكنة الخاصة بفعل التعبير، وذات التعبير؛ أي وضع العبارة، ووضع الفعل التعبيري، وطرق التعبير.

2- **مستوى المقصد**: ويتمثّل في الذات التي يوجه إليها الفعل الخطابي؛ فالمرسل إليه، يمكن أن يكون واحدا، محددا أو غير محدد، كما يمكن أن يكون حقيقيا أو خياليا.

3- **مستوى الوظيفة**: لكلّ فعل لغوي وظيفة محدّدة، طالما أنّه غائي؛ فالوظيفة يمكن أن تكون جادة، كما يمكن أن تكون لعبية.

4- **المستوى الدلالي**: يتمثل في المضامين، والمحتويات أو التيمات العامة.

5- **المستوى التركيبي**: يرتبط بالجانب الشكلي، ويختص بالضرورات القواعدية لأسماء الأجناس، سواء أكانت صوتية (إيقاعية، عروضية..) أم مميزات أسلوبية.[2]

تتعلّق كلّ المستويات – مباشرة – بالنصوص، وتحاول صياغة تشابهات كلية، يمكن أن تعد قاعدة لجنس معين. صحيح أننا لم ندخل في تفاصيل كل مستوى؛ لنرى كيف يمكنه أن يحدّد الجنس، كما أنّنا لم نشر إلى المشكلات التي تتعلق ببعض المستويات، وعلى وجه الخصوص المستوى الدلالي؛ ذلك أنّه يتطلّب منا تفصيلا أكثر

---

[1] – ينظر ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، مرجع سابق ، ص.63.

[2]– المرجع نفسه ،من ص64 إلى ص 85

عمقا، ولذا، فإننا نكتفي – هنا – بإثارة بعض الملاحظات، وبعض التساؤلات الخاصة بإجراءات ماري شيفرM.Chaeaffer ، دون الدخول في تفاصيل مناقشة مشروعه.

لقد أدرك الباحث ضرورة الرجوع إلى النص في تشكيل نظرية الأجناس،والانطلاق من تصور واضح تفترض فيه ((كلّ نظرية جنسية نظرية لهوية العمل الأدبي، وبصورة أكثر سعة، للعمل الكتابي؛ لأن العمل الأدبي ككلّ فعل خطابي، وحقيقة دلالية معقدة، متعددة الأبعاد، ولهذا السبب، فإنّ مسألة هويته، لن تعرف جوابا وحيدا؛ لأن الهوية – بالعكس – نسبية دائما، للبعد الذي من خلاله ننظر إليها.))[1].يقرّ هذا التعريف، بأنّ العمل الأدبي ظاهرة دلالية معقدة، مما يجعل تحديدها أمرا صعبا، طالما أنّه متعدّد الأبعاد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ هوية هذا العمل نسبية، ومتغيرة، بناء على زاوية النظر، والآليات التي ننطلق منها، التي تسمح لنا بالتعامل معه، إلى جانب الدينامية النصية لمبدأ التجنيس الذي ربما طرح مشكلة جوهرية أمام مبدأ التصنيف، فلا تصوّر النص سيبدو واضحا، ولا التجنيس سيبدو مستقرا، فهل يمكن أن تتعارض الدينامية النصية، بمعطياتها، وسياقها المتغيرة مع البحث عن التشابهات النصية؟.. وهل يمـــكننا تحديد التشابهات النصية، ضمن الفعالية النصية المتدفقة؟..

وحتى إن وجدت هذه التشابهات، فهل يكون للنصوص الوظائف والمقصديات نفسها، إذا كانت في ظروف وسياقات مختلفة؟.. وهل يتمّ تلقّيها بالطريقة نفسها، مع اختلاف الظروف الزمنية لفعل التلقي، واختلاف الأشخاص؟ ثم إلى أي مدى يمكننا الوثوق في الدينامية النصية حتى نتمكّن من بناء أسماء الأجناس؟.. وكيف نتعامل مع النصوص الحداثية التي لا تعترف بالحدود، فتتداخل مع كلّ الأشكال التعبيرية، اللغوية وغير اللغوية، ومنها الكتابة التي لا تعترف بالمؤسسة، فتهدم كلّ الاتفاقات؟.. أليست

---

[1] – ينظر ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، مرجع سابق ، ص.62.

الأجناس مؤسسات؛ تعمل الممارسة النصية على تدميرها، حتى ولو كان التجنيس دينامية نصية؟

لم يكن هدف الباحث – كما رأينا – اقتراح نظام جديد لتصنيف الأجناس،بل حاول الاحتفاظ بالأجناس التاريخية، وفي الوقت ذاته، تقديم رؤية جديدة لتصنيف أسماء الأجناس، من خلال النص الأدبي. وتبقى التساؤلات المطروحة قائمة، ما دامت المشكلة الجنسية قائمة.و ((هذا يعني: أنّ المشكلة الجنسية، بوصفها ظاهرة للتاريخ الأدبي، وعاملا نصيا – أيضا – تبقى بصورة خاصة قائمة.))[1]. يكاد جيرار جنيت G.Genette، في مؤلفه: "مدخل إلى النص الجامع"، يتبنى المنطلقات نفسها، مع بعض الاختلافات التي نرى أنّها جوهرية، حيث يعد النص منطلقا أساسيا في عملية التجنييس، ذلك بالرجوع إلى التشابهات الممكنة التي وفقها يتم بناء النظام التجنيسي،وتتمثّل في الثوابت الآتية: الموضوعاتية، الصيغية، الشكلية[2].

يتبنى جنيت Genette وجهة مختلفة تماما عن سابقيه؛ فبعد مناقشته لمختلف الرؤى المتعلقة بالأجناس، والمشكلة الخاصة بها، بداية من سوء فهم أرسطوAristot إلى العصر الرومانسي المتوافق مع التطور الأدبي عبر التاريخ،توصل إلى تقديم بديل انطلاقا من عدوله – نهائيا – عن فكرة الأجناس، وتركها لمؤرخي الأدب، يقول متبنيا الوجود المادي للعمل الأدب، كقاعدة للتجاوز، بحثا عن "النص الكلي"، أو "النص الجامع – L'architexte": ((لنهتمّ بما هو موجود، أي بالأعمال الفردية.))[3]، أي: بالنص.

على أن ما يهمّ جنيت Genette ليس النص، بوصفه وحدة مستقلة، ولكن ما يضعه في علاقة مع نصوص أخرى؛ سواء أكانت هذه العلاقة ظاهرة أم ضامرة، بحيث

---

[1] – ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، مرجع سابق، ص.55.

[2]– Voir,Gerard Genette,Introduction à L architexte,in Théorie des genres, p.154.

[3]– Ibid,p.156.

تؤسس لما يعرف بـــ (التعالي النصي – Transcendance textuelle) الذي يـــضم مختلف الأشكال النصية النموذجية الممكنة. وتنحصر هذه المتعاليات النصيّة في :

–التناصية L' intertextualite: تخص حضور نص ما، في نص آخر: سواء أكان هذا الحضور كليّا أم جزئيا.

– النصية الواصفة Métatextualité: هو النص الذي يرتبط بنص آخر، من خلال التعليق أي "النص الشارح".

– المناصة Paratextualité: هو النص الذي يقوم بتحويل نصوص أخرى على أساس المحاكاة، أو التحويل، مثال ذلك: المحاكاة الساخرة أو المعارضات.

– المعمارية النصية Architextualite: يتضمن علاقة كلّ نص، بمختلف نماذج الخطاب، و((هنا تندرج الأجناس، بمحدداتها المطروحة سابقا: الموضوعاتية الصيغية،الشكلية.))[1]، ولا يقصد من هذا المصطلح، أنه قد يكون بديلا للأجناس،طالما أنه يتضمن "الأنموذج" الذي يتوالد منه أي نص، ولكـ "نه((موجود فوق،وتحت،وحول النص الذي لا ينسج غزله إلا من خلال تعليقه – هنا – بالشبكة النسجية الجامعة)) [2]. وبهذا الشكل، يكون النص الجامع "الأنموذج الكلي" لإنتاج النصوص الأدبية، حيث تتشكّل النصوص وفق نسيج مبني على أساس المعطيات الشكلية والصيغية والموضوعاتية، مما يؤهله – في نهاية المطاف – لأن يكون الموضوع المباشر لـــ (الشعرية) التي لا تهتم بالنصوص في ذاتها بقدر ما تهتم بالنماذج الكلية الممكنة.

نتوقف؛ لنطرح السؤال الآتي.: عن أي شعريات يتحدث جيرار جينيت G.Genette..هل هي شعريات أرسطوAristot التي انطلقت من النصوص؛ لتصل

---

[1]– Gerard Genette,Introduction à L architexte,in Théorie des genres, p. 157.

[2]– Ibid,p. 158.

إلى التأسيس لقواعد الأجناس؟.. أم الشعريات الكلاسيكية المعيارية، المؤسسة على قواعد هوراسHoras بدل أرسطوAristot ..

يظهر أنّ جينيت Genette ينطلق من النصوص؛ للبحث عن النماذج النصية،وليس الأجناس، ومن هنا، فقد حاول التأسيس لشعريات جديدة، تتجاوز الأجناس الأدبية، إلى كلّ الممارسات النصية في حقل الأدب، وفي هذه النقطة، تتقاطع تصورات تودرروف Todorov ومفاهيم ماري شيفرM.Chaeaffer ، بطبيعة الحال،مع وجود اختلافات، كنا قد بيّناها فيما سبق.

ستتّخذ الشعريات مسارا جديدا، يتجاوز إشكالات الأجناس؛ لتقترب أكثر من النصوص، في محاولة لفهم آليات اشتغالها، وكيفية تكونها، انطلاقا من المكونات المادية الملموسة، القابلة للملاحظة والوصف، على أساس علمي، بحيث تتحدّد معالم الموضوع، والمنهج المتبع في الممارسة والتحليل؛ كي تتحقّق إمكانية الصياغة النظرية التفسيرية، عن طريق الصياغة العامة للقوانين التي تحكم الظاهرة الأدبية. تحاول الشعرية – إذًا – أن تكون أكثر علمية؛ لتكتسب مشروعية وجودها، يظهر هذا بجلاء، في مشروع الشكلانيين الروس، كما سنبيّن ذلك.

2– شعرية النص/ شعرية الأدب:

تركّزَ اهتمامُ الشعريات على النصوص أساسا، في مقاربتها؛ بوصفها كيانات لغوية بالدرجة الأولى، مما جعلها تتماسّ مع حقول معرفية أخرى، وعلى الخصوص "اللسانيات" التي تختص بدراسة اللغة البشرية دراسة علمية؛ ذلك أنّ((الشعرية، حقل معرفي، يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات،ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة، في تعاملها مع الشعرية.))[1].لقد

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، بيروت) المركز الثقافي العربي، ط.1) 1994، ص.66.

شكّلت "اللسانيات"، وعلى الخصوص "اللسانيات البنوية"، بمفاهيمها وأدواتها الإجرائية، أرضية علمية متينة، سمحت بمراجعة كثير من المفاهيم الخاصة بالعمل الأدبي، بل وبمفهوم الأدب في حد ذات، ومساءلته من جديد، تجلى ذلك في أعمال (الشكلانيين) الروس، الذين حاولوا – بناء على أرضية اللسانيات – إعادة طرح الأسئلة المتعلقة بالظاهرة الأدبية، بوصفها نتاجا نصيا لغويا بالدرجة الأولى يعمل،انطلاقا من اللغة، ويشتغل داخل اللغة.

لذا، كان لا بدّ من تغيير وجهة البحث، انطلاقا من إعادة النظر في علاقة الشعرية بالأجناس الأدبية – كما ترسّخ في التقاليد الكلاسيكية لنظرية الأجناس – فإذا ما تغيّر المسار، وذلك الذي بيّناه في العنصر السابق، سيتغيّر الموضوع حتما.

يحدّد رومان جاكبسون Roman Jakobson الموضوع، من خلال حصر الإشكالية داخل نطاق اللغة بحيث ((يتمثّل موضوع (الشعرية)، أولا وقبل كل شيء، في الإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثر فنيا؟.))[1]. إن الشعريات، تطرح قضايا متعلقة بالبنيات اللسانية، بالدرجة الأولى، وفي استعمالاتها الفنية، وما دامت اللسانيات علما للبنيات اللغوية العامة، فإنّ الشعريات تصبح "فرعا" من هذا العلم. إذ اللسانيات – كما هو واضح – تبحث في نظام اللغة البشرية،وتحديدا، في آليات اشتغال اللغة والبنيات المتحكمة فيها. ولكن، فيم تبحث الشعرية؟.. هل تبحث عن الرسائل اللفظية، أم عن النصوص، بوصفها نتاجات أدبية؟.. ثم، عن أي بنيات يكون استقرارها؟.. عن البنيات لغوية – وهذا موضوع اللسانيات أساسا – أم عن البنيات اللغوية داخل الأدب؟..

[1]- Roman Jakobson,Essais de linguistique générale T1. traduit Nicolas ruwet,Paris,éditions de Minuit 1963, p. 210.

ارتبطت الشكلانية الروسية باللسانيات؛ وقد أثارت جملة من القضايا المتعلّقة بالأدب و النصوص الأدبية بالدرجة الأولى[1] وهي مشكلات علمية ، يمكن توضيحها في ثلاثة محاور:

1- **إمكانية الدراسة العلمية للأدب**: فلطالما ظلت الدراسة الأدبية خاضعة للذوق والانطباعات الذاتية، البعيدة عن أي منطق علمي (حتى لا نقول موضوعي).

2- **محاولة بناء مفهوم للأدب**: يكون بناءً على المنطلق العلمي في الدراسة، وليس بناء على التأملات الفلسفية.

3- **البحث عن أدبية الأدب**: وهو السؤال الذي طرحه جاكبسون Jakobson: ما الذي يجعل من تعبير لغوي – أي تعبير كان- أثرا فنيا، أو أدبا؟.. وكيف يمكننا أن نميز بين الاستعمالات العادية للغة، وبين الاستعمالات الفنية (الأدبية) لها. حتى نقبض على خصوصية الأدب.

إن المحاور الثلاثة متواشجة فيما بينها، بحيث لا يمكن معالجة أحدهما دون إثارة الآخر، ولنكن أكثر وضوحا. لا يمكن معالجة المحورين: الثاني والثالث، إلا من خلال معالجة المحور القاعدي الأول، الذي يحاول الانطلاق من رؤية علمية؛ فلا يصاغ مفهوم الأدب إلا من خلاله (المحور الأول)، ولا تتحدّد خصوصية الأدبي إلا من خلالهما (المحورين الثاني والثالث).

ركزت الشكلانية في منطلقها، على المحور الأول، بالدرجة الأولى، وهو محور التأسيس لدراسة علمية للأدب، ولن يتسنّى لها ذلك إلا من خلال تحديد الموضوع

---

[1]- كنا قد تطرقنا إلى الشكلانية في موضع سابق يتعلق بالأدب عموما أو الأدبية، و هنا نحاول الإشارة إلى النص في حد ذاته، و كيف يمكن أن يكون مبدأ للتصنيف التجنيسي، بحيث يستحيل التعامل مع الجنس الأدبي بعيدا عن نص أدبي يحدد معالم الجنس و يتجاوزه في الآن نفسه.

الخاص بعلم الأدب، وهو (("الأدبية"، أي: ما يجعل من أثر معطى أثرا أدبيا.))[1].من خلال هذا النص،يظهر الترابط الوثيق بين المحورين: الأول والثالث،ومن خلالهما،ينبثق الموضوع الفعلي لعلم الأدب ممثّلا في "الأدبية"، أي: الشروط التي تجعل من أي ممارسة لغوية نتاجا أدبيا، ومن ثمّ، يختزل الأدب إلى سماته المميزة ((أي: بما هو أدبي خالص، كان أصل النزعة التي تسوي الأدب بالأدبية، والتي تختزل الأدب إلى سماته المميزة.))[2]. على ألاّ يفهم من "الأدبية"، أنها بمثابة تضييق لحقل الأدب، ولرفع اللبس، لا بدّ من توضيح نقطتين أساسيتين:

الأولى: أنّ الأمر يتعلّق بموضوع علميّ، هو الدراسة الأدبية، وليس الأدب في ذاته.

الثانية: ليست الأدبية هي المكون الوحيد للأدب، ولكنها ((الخاصية الاستراتيجية التي تشكل الأثر الأدبي التي يتشرّب منها.))[3].ليست هذه الإستراتيجية معطاة سلفا، بحيث تكون مفهوما مسبقا، ينطلق منه الباحث للكشف عنه داخل النصوص، إنما هي مشروع، يتم البحث عنه، من خلال مقاربة النصوص مباشرة. وإذا أردنا صياغة ذلك في سؤال حاسم، نقول: كيف يتمّ تحديد الخاصية المميزة للأدب؛ أي: الأدبية؟..

شغل هذا السؤال جلّ الشكلانيين الروس، بدليل أنّ أغلب انشغالاتهم ارتبطت بمقاربات لأعمال أدبية فردية، سواء أكانت شعرا، أم نثرا، وإن كان الشعر أكثر حضورا في أعمالهم. يرصد لنا تودوروف Todorov أهمّ مباحثهم، واهتماماتهم حول هذه المسألة، في النقاط الآتية:

- العلاقة بين اللغة الانفعالية، واللغة الشعرية.
- التكوين الصوتي للبيت الشعري.

---

[1]- Romane Jakobson,Huit questions de poétique,Paris,éditions du Seuil , 1977, p. 16.

[2] - فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية،مرجع سابق ص.50.

[3] - المرجع نفسه، ص.51.

- التنغيم، بوصفه مقوّما في بناء البيت الشعري.
- الوزن والمعيار العروضي (الإيقاع في الشعر والنثر).
- العلاقة بين الإيقاع والدلالة في الشعر.
- منهجية الدراسات الأدبية.
- إكراهات الواقع المفروض على النص، وتشابكها مع متطلبات بنيته الخاصة.
- بنية الحكاية العجيبة.
- نمذجة الأشكال السردية.[1]

تلخّص هذه المحاور مسارا واضح المعالم للشكلانيين، كانت بدايته من اللغة الشعرية، وصولا إلى النمذجة النصية، عبر إثارة المشكلات المنهجية، المتعلقة بالدراسات الأدبية، مما يبيّن أنّ مشروع الحركة، مرّ بمرحلتين حاسمتين، ففي المرحلة المبكرة كانوا ((ينزعون إلى التعبير عن مشكلة اللغة الشعرية، في مصطلحي الثنائية: الدليل/المرجع، وفي المرحلة الأخيرة "مرحلة البنيوية"، حاولوا، بشكل ظاهر، وإن لم يكن صريحا، أن يجعلوا الشعرية جزءا من السيميوطيقا. والأهم من هذا، أنّ التنظير "الشكلاني" قد قطع أشواطا نحو بسط خطاطة جشطالتية للخلق الأدبي، وبالخصوص، الإنتاج الشعري. يكفي أن نشير إلى مفهومي "النسق"، و"المهيمنة" عند الأوبوياز، في مرحلته الأخيرة، والإشارة إلى مفهوم "البنية" البراغي.))[2].لقد أثيرت، في المرحلة الأولى، قضايا خاصة باللغة المستعملة في النصوص الأدبية؛ للتمييز بين الأدبي وغير الأدبي، لذلك، طرحت أولا: ثنائية اللغة (الشعرية/اللغة العادية)، على اعتبار أن اللغة العادية مؤطرة داخل العملية التواصلية بغايات محددة، بينما اللغة الشعرية، تخترق أسر

[1]- T.Todorov.Théorie de la littérature- Textes des Formalistes russes,Paris,éditions du Seuil , 2001 ,p.15-16.

[2] - فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية،مرجع سابق، ص.168.

الغائية،لتبني علاقات جديدة؛تخرج عن المستعمل المألوف في اللغة اليومية،ومن هنا،فإنّ اللغة اليومية تكون "إحالية"، مرتبطة بالمرجع الذي تحيل عليه، وإليه، بينما اللغة الشعرية، تحيل على ذاتها، بوصفها لغة مستقلة عن المرجع؛ مرجعها في ذاتها، وفي داخلها.

لقد رأى تينيانوف Tynianov، في دراسته "مفهوم البناء" أنّ ضرورات الدراسة تقتضي إثارة مشكلتين أساسيتين، متلازمتين:

- الأولى: مشكلة مادة الأدب: وتسمى - عادة - بالكلام أو الكلمة.

- الثانية: مبادئ بناء هذا الأثر الفني (الأدب)[1]: قد تكون هذه القواعد لسانية (لغوية) أو غير لسانية، ويرجع الأمر فيها إلى اعتبارات منهجية يقتضيها الموضوع المدروس.

تشكّل اللغة، عند تينيانوف Tynianov المادة الأساسية للأدب، بحيث تكون مادة خاما، يتم تشكيلها داخل نسق معين، ووفق شكل خاص، هو الذي يحدّد ماهية الأدب. إنّ اللغة تتداخل في علاقات متجانسة؛ لتوظّف نظاما مختلفا عن النظام الأصلي، والاستعمال الأولي للغة؛ فلا فرقا ظاهريا، في الاستعمال، بين الأدب واللغة اليومية، طالما أنهما يتشكلان من معجم واحد، ويستعملان المكونات نفسها: (اللغوية والنحوية، والمعجمية)، والأبنية المشتركة: (قواعد – أنساق..)، غير أن الفارق الأساسي، يكمن في "شكلنة" هذه المادة الخام، بطريقة مبتكرة، قصد تحويلها إلى نتاج فني أدبي.

لذلك، فإنّ جوهر الأدب، يتجلى في شكله الجديد المكتسب، وفق نمط خاص من العلاقات، داخل نسيج الأثر نفسه، فـــ ((الأثر الفني شيء تام نكسبه شكلا مخترعا، لا يكون ذا طبعة فنية فقط، بل اصطناعية بكل ما تعنيه فعّالية هذه

[1]- Iouri Tynianov,La notion de construction,in Théorie de la littérature, p. 116.

الكلمة.))[1]. تتلاقى فكرة البناء، وفعّالية الشكل؛ لتؤسس الجانب الاصطناعي للأثر (الأدبي) الذي يعطي القيمة الحقيقة لديناميكية الفعل الجمالي في شكل خاص نختاره؛لنؤطر به الإبداع المتأصل، لا بفعل القطيعة التامة على كلّ المستويات، ولكن على مستوى الشكل فقط، عن طريق إقحام اللغة في نسيج من العلاقات غير المألوفة) تجعلنا نرى المألوف خارقا، ومتميزا، إلى درجة خرق أفق انتظار المتلقي، وتوقعاته.

لا يحقق الأدب ماهيته إلا داخل هذا النمط من الشكلنة، لكن، إلى هنا، ينبغي الإشارة إلى نقطة أساسية؛ تتعلّق بطبيعة الشكل، وماهيته. هل الشكل هو مجرد غلاف خارجي يحوي المضمون؟.. وعليه، نقيم الفصل بين الطرفين، كما كان سائدا في العرف النقدي، وفي ظل معايير البلاغة.

حتما، إنّ تغيير الرؤية، ونقل الاهتمام، من المعطيات الخارجية عن البناء الداخلي للأدب، يدفع إلى تعديل، أو تغيير مفهوم الشكل حتى يتلاءم وهذه التصورات النظرية. لقد ((اكتسب مفهوم الشكل معنى جديدا، لم يعد قالبا؛ إنما كليّة ديناميكية ملموسة تحمل معناها في ذاتها.))[2].و عليه يتحوّل ، في نظر إيخنباوم Eichenbaum، من مفهوم خارجي إلى مستوى داخلي ديناميكي؛ يهيكل كلّ عناصر العمل الأدبي، وفق نسق من الترابطات التي بفعلها، تتأسس ماهية الأثر، وعلى أساسه، يصبح الشكل ذلك الهيكل الداخلي الذي يمتص الأثر، ويبتكر مضمونه الخاص، من داخل التفاعلات التي تؤسسها اللغة، وتصبح معطى يحيل على ذاته فقط.

ومن هنا، فإنّ النتاج الأدبي كيان لغوي خالص، لا يؤمن إلا بكينونة اللغة بداية من الاستقلال الذاتي للكلمة ((إلى الاستقلال الذاتي للأثر الفني الأدبي بإزاء

---

[1] - Boris Eichenbaum,Comment est fait Le Manteau de Gogol,in Théorie de la littérature, p.232.

[2] - Boris Eichenbaum,La théorie de la méthode formelle,in Théorie de la littérature, p.42 .

الواقع، سواء أكان الواقع الذاتي (المؤلف)، أم الموضوع (المحيط الاجتماعي).))[1].
وعليه، فإنّ اللغة الشعرية، تعلن قطيعتها عن الواقع الخارجي، سواء أكان المؤلف الذي ينتج النص، أم الظروف الاجتماعية والتاريخية التي تحيط بالنص، وتؤطره، فيكون ذلك عاملا فعالا في تكوينه، وتفسيره.

أسست الشكلانية للاستقلال الأدب، واعتبرته مكتفيا بذاته، مؤطرا لنسقه الخاص، في علاقة جدلية مع اللغة؛ يفسر نفسه بنفسه، انطلاقا من هيكله اللغوي الفاعل المتميز، ومن هنا، فإن كلّ مقاربة للأدب، لا بدّ أن تشتمل على هذا البناء اللغوي أولا، ثم طريقة انتظام هذا البناء في شكل ما ثانيا.

إن التركيز على أهمية الشكل في نسج النص الأدبي، قد وجه مجهودات الشكلانيين الروس نحو الشعر بالدرجة الأولى بوصفه نتاجا نصيا؛ لمعرفة كيفية بناء البيت الشعري قصد الوصول إلى تحديد الجوانب الصوتية والنظمية، وتوزيعاتها،ودورها في تشكيل النسق التركيبي للجمل،حيث يتم توزيعها وفق نسق إيقاعي، يكون له الدور الفعال في توليد العالم الدلالي للنص.

ينبني البيت الشعري – كما ينبني القصيد كله – على أساس البنية الصوتية التي تتحكّم في تنضيد نسيج النص، وتشكيل علاقاته،فالبيت الشعري ((يتشكل من تعاقب وحدات صوتية، تتجلى، كما لو كانت توجد موزعة مستقلة – بعضها عن البعض، وفي ذات الوقت – من تعاقب الكلمات التي تتجلّى، باعتبارها وحدات متماسكة، تتكوّن من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية. ومع ذلك، فإنّ هاتين الصورتين؛ من صور التعاقب، لا توجدان إلا في وحدة؛ أي: من حيث هما وجهان لذات الواقع (البيت الشعري)، ثم من حيث هما ثنائية بنائية متلاحقة.))[2]. ولا يعد

---

[1] – فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، مرجع سابق، ص.60.

[2] – يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص.134.

الوزن وحده، مكونا فاعلا في تحديد ماهية النص الشعري، بل يمكن للنثر أن يكون شعريا،بفعل تشكّل إيقاعية خاصة للجمل، تبنيها إنّ العلاقات النحوية،التي ((تشكل بالنسبة إلينا، مواقع مجردة أو بنيات عميقة، تتحوّل إلى سجع أو ترصيع، بنفس العملية التي يتحول بها الوزن المجرد إلى أبيات شعرية.))[1]. كما يمكن للشعر أن يسقط في الابتذال، إذا كان مبنيا على أساس الوزن وحده، إذا لا يعد "الوزن" حدا فاصلا بين الشعر والنثر. إنّ النص الشعري بنية صوتية بالدرجة الأولى، وبتعبير جاكبسون Jakobson، فإنّ الشعر يقوم على أساس المماثلة والتكرار، بينما يقوم النثر على أساس المجاورة[2].

انطلاقا من هذه المعطيات، تحقّق اللغة الشعرية وجودها، من خلال هيمنة البنية الصوتية وتنظيماتها المتعددة التي يمكن أن تشكل أنساقا قائمة بذاتها؛ تفسر النتاج الأدبي عموما، واللغة الشعرية خصوصا، وهذا لا يظهر إلا في المرحلة الثانية من النتاج العلمي للشكلانيين، حين تجلت في محاولة البحث عن صياغة نظرية للنتائج التي تم التوصل إليها بحيث تحدّد الانتقال من اللغة الشعرية إلى الأدبية التي تشمل الأثر الأدبي،وتتجاوزه للبحث عن القوانين العامة التي تحقق "أدبية" أي نتاج لغوي.

لقد أصبح البحث في ((العمل الأدبي، عند الخنباومEichenbaum ، كما جاء في دراسة لـــ "معطف" غوغول، تأليفا ولعبا؛

- وعند تنيانوف - Tynianov نظاما من العوامل المترابطة (Système de facteurs corrélatifs))

- وارتبط جتهاد شكلوفسكي – Chklovsky بإقامة صناعة للأنماط السردية، انطلاقا من أشكالها البلاغية؛

---

[1] - محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري(البنية الصوتية في الشعر)، ص.147.

[2] - Voir,R.Jakobson ,Huit question de poétique, p. 64.

– في حين اهتم فلاديمير بروب – V.propp بالقوانين التي تتحكّم في بنية الخرافة الشعبية، انطلاقا من نظرية الوظائف.))[1].تحول البحث –إذًا – في المرحلة الثانية من النص، من نتاج لغوي مستقل، إلى البحث عن النسق العام للأدب (النسق)، أو – بتعبير مدرسة (براغ) إلى (البنية) نتيجة تبني المنهجية اللسانية البنوية، وكأن خلاصة الدراسة العلمية للشكلانية تبلورت، ونضجت في النظرية البنوية التي انتقلت من اللسانيات إلى الدراسات الأدبية. على أن لا يفهم من هذا الكلام، أن النظرية الشكلانية هي النظرية البنوية؛ ففي الوقت الذي تِؤمن فيه البنوية بالأنموذج الصوري،وتعزل النتاج الأدبي عن محيطه الاجتماعي والثقافي، ناظرة إليه على أنه نسق مستقل بذاته، متعارض مع الرؤية التاريخية، فإنّ الشكلانية تفتح إشكالات أخرى،تتجاوز النسق المغلق؛ للبحث في العلاقة التبادلية بين نسق الأدب والأنساق الأخرى الثقافية المتفاعلة مع الواقع الاجتماعي.

لم تهتم الشكلانية بالقوانين الداخلية للفن الشعري بل أثارت ((المشكلات المعقدة المتعلقة بالعلاقة بين هذا الفن، ومختلف حقول الثقافة الأخرى، والواقع الاجتماعي.))[2].إذًا، لم يعزل "الواقع" عند الشكلانية،بل كان الاكتفاء بالتركيز على الاستراتيجية الأدبية وحدها؛ كونها كانت تدرك أنّ الأدب نظام معقد، تتداخل فيه جملة من العلاقات المتشابكة، في نسيج فني شفاف،تمتص فيه اللغة كلّ المكونات الذهنية والثقافية والكونية المتعلقة بالإنسان،باعتباره كائنا اجتماعيا، يتأسس في منظومة محكومة بقوانين ونظم، تهيكل وجوده، ويتلاحم مع الآخرين، حينما يشكل حضوره الذاتي باللغة التي يشترك فيها في خطاب الآخر.

لهذا، تمثّل اللغة الإرث المشترك بين أفراد المجتمع الواحد، وتؤطر الروابط، محلّيةً بقوة، النسق النحوي والدلالي المتبادل في المعجم الثقافي الذي بفضله، تتأسس العلاقة

---

[1] – عثماني ميلود، شعرية تودوروف، المغرب- عيون المقالات، ط.1 1990، صص.11-12.

[2] – R.Jakobson, in, Théorie de la littérature, p.08.

بين الكلمات والأشياء؛ لأن النسق الثقافي ليس إلا هيكلا من السنن المتبادلة في قناة التواصل البشري، يعمل التواصل إلى إبلاغها وتأكيدها، وفق نمطية الإبلاغ، حيث تحتفظ اللغة الأدبية بأسنن المجتمع؛ لتؤسس العلاقة بين القارئ والكاتب، ثم تشكل بناءً موازيا، يغرف من جمالياتها.

تتأسّس العلاقة بين نظام المجتمع من جهة، ونسق الأدب من جهة ثانية، على مستوى العلائق المتبادلة، فحينما يحتفظ الأدب باستقلاليته، يستطيع أن يدخل في علاقة مع أي حقل معرفي أو فني، وحينها، تستطيع الدراسة الواعية التمييز بين خصوصية نظام الأدب، وخصوصية الأنساق الأخرى.

إنّ الاستقلالية التي ركزت عليها الشكلانية متجذرة في المنظور العلمي بالدرجة الأولى؛ أي: استقلال العلم الذي يختص بدراسة الأدب، بما أصبح يطلق عليه بـــ (الأدبية) في المرحلة الأولى، ثم تمّ استبداله بمصطلح آخر، هو (الشعرية)، لاعتبارات يراها (حسن ناظم) منحصرةً في شيوع أحدهما على حساب الآخر،فـــ((الأدبية والشعرية، يشتركان – معا – في أن لهما غاية واحدة، وأنهما يتّسمان بالعلمية، غير أن مصطلح الأدبية،لم يجد الرواج الكافي؛لينتشر،ويتبنى،فسرعان ما شاعت الشعرية،وطغت عليه.))[1].لا تهمنا أسباب هذا الاستبدال، لكننا لا نعتقد بأن الأمر يقتصر على أساس شيوع أحدهما عن الآخر بهذه البساطة،فما لم يلتفت إليه الباحث،هو أن مصطلح "الشعريات" له جذور تاريخية عميقة في الفكر الإنساني،ولذا فإنّ الشكلانيين، باستعمالهم لمصطلح "شعريات"، كانوا يحاولون إقامة جسور الترابط بين أرسطو Aristot ومشروع الشعرية الجديد؛ تلك الشعرية القائمة على أسس علمية، تضع من بين مهامها الأساسية، تحديد موضوعها، وحقل اشتغالها.

---

[1] –حسن ناظم.مفاهيم الشعرية ص 36

لذا، يرى تودوروف Todorov ضرورة التمييز بين موقفين((موقف يرى في النص الأدبي – في ذاته – موضوعا كافيا للمعرفة؛ وموقف يرى أنّ كلّ نص منفرد يعـــتبر تجليا لبنية تجريدية.))[1]. يتعلق الموقف الأول بتفسير النصوص،ودراستها،وتأويلها، ومنه، فالنص يشكل موضوعا قابلا للملاحظة والوصف، من خلال تحديد مستوياته اللغوية. ومهمة الموقف الأول تنحصر في التعامل مع النصوص الفردية؛ لاستكناه خصوصيتها ومعناها المبتكر. بينما يتجاوز الموقف الثاني حدود النص، للبحث في القوانين العامة التي تحكم هذا النص المنفرد، وبفضل هذا الإجراء، تتجذر "الشعريات" داخل الحقل العلمي الذي يختص بالبحث عن القوانين العامة المفسرة للظواهر؛ فالعلم لا يهتم بالظواهر منعزلة، ولكن يبحث عن القوانين الشمولية.

يبدو الموقفان متكاملين، طالما أن النصوص المنفردة، لا تحقق مشروعية وجودها، بوصفها نصوصا أدبية، إلا من خلال نسق شمولي؛ يجمع خصوصياتها المشتركة على المستوى الشكلي والصيغي. توجد نماذج شكلية قارة تحكم النصوص،وتختصرها، كما بيّن بروب Propp، حينما درس "الخرافة الشعبية الروسية"،وتوصّل إلى الأنموذج الوظائفي. وبناءً عليه، تفهّم كلّ حكاية منفردة. على هذا الأساس، تتحدّد دائرة البحث (من النص إلى البنية الكلية)، والعكس كذلك،شريطة ألا يفهم من أن النص عبارة عن تطبيق آلي للنسق ، لأن((العلاقة بين النص والنظام، في العمل الفني، ليست في مجرد كون الأول تحقيقا آليا لبنية تجريدية تتجسد في مادة معينة، بل هي – على الدوام – علاقة صراع، وتوتر، وجدل.))[2].إنّ القوانين الأدبية ليست ثابتة دائما، حيث إنّها تخضع إلى "دينامية النص" الذي يمكن –

[1]- T.Todorov,Poétique,Paris,éditions Du Seuil ,1968, p.15.

[2] – يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، مرجع سابق، ص.173

بعد أن يؤسس لنسقه – أن يخترقها ويتجاوزها، وبهذا التجاوز – أيضا – يؤسس لقوانين جديدة. فالعلاقة جدلية، وليست آلية.

إنّ مشروع "الشعريات" ينحصر في البحث عن البنيات الصورية للأدب،انطلاقا من البحث عن خصوصية النص؛ أي: من البنيات الجزئية إلى البنيات الكلية النموذجية، وعندما تتحقّق هذه الغاية، يتراجع حضور النص.

لقد انبنت "الشعريات" على أرضية "البنوية الصورية"،كما هو واضح بجلاء،وارتكزت على أساس أنّ النص بنية منغلقة على ذاتها،داخل النسق اللغوي،ومنغلقة داخل النماذج الكلية الممكنة،بما يطلق عليه تودوروف Todorov بالأدب المحتمل[1].إنها تحاول استخلاص نسق عام يشكل أنموذجا لجملة من النصوص الأدبية انطلاقا من النصوص ذاتها بوصفها كيانات لغوية مستقلة و متميزة، يمكن تفسيرها و فهما بناء على خلفية النسق.لكن كيف يتحقق ذلك ؟ كيف يمكننا ((استخلاص نسق عام، يمكن أن يكون أنموذجا لأكبر عدد من النصوص، وفي الوقت نفسه، الإيمان بخصيصة كلّ نص.))[2]. لعل هذه المعضلة، كانت من الأسباب المباشرة في إخفاقات "الشعريات البنوية"، وانهيار حلم "علمية الأدب"، دون أن يعني هذا – بالضرورة – انهيار علمية الدراسة العلمية؛ فالمشكلة تنحصر – أساسا – في وجهة النظر: فالشعريات البنوية، افترضت – مبدئيا – أنّ النص عبارة عن بنية لسانية مغلقة مكتفية بذاتها، حتى تنطلق في البحث عن البنيات العامة.

إنّ ما لم يتحقق في نظرية "الأجناس"، لم يتحقق في "الشعريات"؛ فبمجرد أن نطرح السؤال: هل للنص بنية مغلقة ومنعزلة؟.. نكون قد وضعنا "الشعريات" أمام

---

[1] – Voir ,T.Todorov, Poétique, p. 19-20.

[2] – أحمد يوسف، القراءة النسقية، مرجع سابق، ص.134.

مشكلة كبيرة، فإمّا أن تنتصر لمشروعها العلمي أو تنتصر للنص أو تتنازل عن مشروعها.

لقد كان الشكلانيون الروس أكثر مرونة، في إدراك "الدينامية النصية"، لمّا عدوا "الأدبية" استراتيجية نصية، ينبغي التركيز عليها، لفهمها وفهم علاقتها مع الاستراتيجيات الأخرى التي تتداخل مع الأدب، وتتفاعل معه؛ مما يعني أن حقيقة النص خلاف ما تدعي "الشعريات البنوية"، بل هو وهم علمي، أفرزته "اللسانيات البنوية" بجهازها المفاهيمي القائم على أساس (سلطة البنية). ومن هنا، ألغت النص بوصفه كيانا حيا: وأنّ النص، لم يكن موضوعا للشعريات حقا.

أمام هذا المأزق،بات من الضروري النظر في كثير من التصورات والنتائج،ومراجعتها من جديد، من خلال الرجوع إلى النص، ومحاولة مقاربته وفهمه كما هو، ليس في صورة كيان مادي،ولكنه: في صورة كيان ديناميّ حيّ،يتفاعل،وينمو، ويتحاور مع مختلف النتاجات الإنسانية، سواء أكانت أدبية، أم غير أدبية. فالرواية مثلا: تبرز هذا التجاور المرن،بين ما هو الأدبي وما هو غير الأدبي،في عملية (حوارية) متصلة، تصنع ماهية في أثنائها الأدب.على هذا الأساس،نحاول النظر إلى النص الأدبي، بوصفه كيانا (مفتوحا) قابلا لاستيعاب كلّ أشكال التعبير اللغوية، وغير اللغوية، بمنظور لساني.

الواقع أن كلّ نظام تعبيري، يمكن أن نطلق عليه ملفوظ "لغة"، ومن ثمّ، قد لا يعتبر النسق الأدبي النسق الوحيد الممكن في الحياة البشرية، وعلى الشعرية أن تراعيَ هذه التحولات، حتى يتسنّى لها صياغة مفاهيم جديدة، تعتق النص من أسر التصوّر (المغلق) الواهم الذي لا وجود له إلا في منظور البنويين.

الفصل الرابع

وحدانية النص وتعدده

لا يزال إشكال "النص الأدبي" قائما، على الرغم من المحاولات الكثيرة الساعية إلى كشف الغموض المحيط به، انطلاقا من تجاوز التصورات الكلاسيكية ، التي فشلت في تشكيل تصوّر واضح، يعالج الظاهرة الأدبية أو يقترب – على الأقل – من الممارسة الأدبية، وقد يرجع هذا الفشل – بالدرجة الأولى – إلى غياب رؤية علمية،تنطلق من مرجعيات مبنية على أسس نظرية واضحة وفعالة، تقترح إجراءات تحليلية عملية، تقارب النصوص، مقاربة مباشرة، وتفكك آلياتها، وصولا إلى مكوناتها. ومن هنا، يسهل عليها صياغة نظرية عملية، تكون النصوص هي المنطلق، وهي الغاية المتوخاة.

وعلى هذا الأساس، انبثقت مختلف الدراسات النظرية، التي تبنت النص قاعدة ومنطلقا لتحديد طبيعة النص، وماهيته، وكيفية تكوينه واشتغاله، خاصة النص الأدبي المتميّز بتفرّده، وخروجه عن العرف العام في الاستعمال اللغوي.

انتهت أغلب النظريات المرتكزة على المنطلقات اللسانية، إلى أن النص الأدبي في منتهاه،نتاج لغوي،يعمل وفق آلية خاصة، من خلال تموقعه داخل اللسان، وتجاوزه في الآن نفسه، وبذلك انتهت إلى أن النص نسق أو بنية منظمة، مكتفية بذاتها، منغلقة على نفسها، لها قوانينها الخاصة التي تحكمها وتؤطرها، وعن طريقها، يحقّق النص الأدبي أدبيته، أو يدرج ضمن القيم الأدبية، سواء أكان التعامل معه على أساس نظرية "الأجناس الأدبية" بوصفها مواقف خاضعة لأنساق معرفية (الشعريات الأرسطية)، أم على أساس "الشعريات"، وفق تصورات نابعة من رؤى علمية، مثلتها البنوية التي تبنّت التجريد اللساني.

ومهما قيل عن هذه التصورات الأجناسية والشعريات، فإنّ لكلّ فجواته وعثراته؛إذ البنوية بطموحها العلمي،ورغبتها الملحة في رد الاعتبار إلى النص الأدبي،قد تجاوزته في مقارباتها، حين حاولت صياغة البنى النموذجية الكلية للأدب؛ أي: لم يكن

النص – عندها – إلا مبررا ووسيلة لطموحها العلمي، إذ إن حصر النص داخل أسوار النسق اللغوي، لا يمكنه أن يدرك حقيقة "الدينامية" النصية الفاعلة، بل يحجب عنا النص، بحيث لا يمكننا إدراك اللغة الشعرية إلا بوصفها نسقا فرعيا وثانويا، يتناسل من نسق كلي[1]؛ أي: لا بدّ من وجود نسق كليّ، يشكّل الأصل، ونسق فرعي، يمثّل النص، أو يمثّله النص.

ولعل هذا، ما يبرر تبريرا واضوحا نظرية "الانزياح" التي تعتبر النص الأدبي انحرافا عن أصل، دون أن تتساءل عن إمكانية قلب المعادلة. إذ الواقع أن ثنائية (الأصل والفرع) تلغي أي علاقة تفاعلية ممكنة، مما يضع النص في علاقة "تصادم"،تكون نهايتهما ذلك الفعل "التدميري" لنسق اللغة حتى يحقق وجوده الشرعي.

ولا يعني هذا، أن كريستيفا Kristeva، تتنكّر لوجود علاقة حقيقية بين النص واللسان، ولكن المشكلة، تتعلّق – أساسا – بوجهة النظر، وليس بالظاهرة في حد ذاتها، بل بالعكس،إنّ تموقع النص داخل اللـــسان قد عـــمل على توزيعه من جديد ((كجهاز عبر – لساني، يعيد توزيع نظام اللسان، بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه. فـــالنص إذن، إنتاجية، وهو ما يعني:

أ– أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله، هي علاقة: إعادة توزيع (صادمة بناءة)؛ ولذلك، فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

[1] - Voir, J.Kristeva,Sémiotiké, recherche pour une semanalyse,Paris,édition du Seuil,1969, p. 117.

ب- أنّه ترحال للنصوص، وتداخل نصي؛ ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى.))[1]، ولكن، ما الذي تريد قوله كريستيفا Kristeva هنا؟.. هل تريد أن تنفيَ منطلقا أساسيا من منطلقات التصور البنوي؛ المتمثل في أنّ النص بنية "مغلقة"، تتكون داخل اللسان، وتتفاعل من تلقاء ذاتها؟.. أم تفتح المجال لرؤية جديدة، تتعارض مع الطرح البنوي اللساني، مع أنها تتبنى الطرح اللساني في معالجة قضايا النص؟.. هل يمكننا القول: إنّها تؤسس لتصور جديد للنص، حينما تعده ترحالا لنصوص، ومن هنا، تحاول صياغة طرح نظري جديد – أيضا – يتجاوز المأزق البنوي؟

تطرح كريستيفا kristeva مشروعا "متكاملا"" لا يسمح المجال هنا لمناقشته بالتفصيل، ولكننا نحاول التركيز على المفهوم المطروح في العنصر (ب)، المتعلق بتحديد خاصية أساسية للنص، هي "التناصية – L' intertextualité"، بحيث يكون النتاج اللغوي بمثابة فضاء لتقاطع جملة من الملفوظات السابقة على النص أو لتقاطع جملة من النصوص، مما يشكّل مجالا حواريا يقوم بين نصوص مختلفة، لثقافة واحدة أو عدة ثقافات قريبة أو متباعدة، وفي مراحل زمنية غير متقاربة. بهذه الطريقة، يشتغل النص، من خلال استدعاء نصوص أخرى، دون أن يكررها، بل، ربما يتعارض معها في أغلب الأحيان؛فالعلاقة ليست إعادة النصوص على سبيل الاستشهاد والتذكير، إنما تحويل النصوص، وبنائها من جديد.

من هنا، يكون لـــ التناصية دور فاعل في بناء النصوص، دونما الانغلاق داخل النسق الواحد، حيث ترى كريستيفا Kristeva أنّ كلّ نص، هو عبارة عن "فسيفساء" من الاستشهادات، يعمل النص على امتصاصها، وتحويلها إلى نص آخر جديد[2]، بذلك يؤسس علاقة ما، وفق مقتضيات (جمالية/أدبية) بالدرجة الأولى.

---

[1]- كريستيفا، علم النص ص21

[2] - J.Kristeva, Sémioteké ,Recherche pour une sémanalyse, p .85.

فالنص الأدبي – كما سنرى – ليس إلا امتداد لنصوص أخرى عبر التاريخ، وتاريخ الأدب، ليس إلا مسارا تحويليا لجملة من النصوص، وهذا موقف بارث Barthes المتناص مع موقف كريستيفاKristeva فـــ((النص مصنوع من كتابات مضاعفة،هو نتيجة ثقافات متعددة، تداخلت – بعضها مع بعض – في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض.))[1].وإذا كان النص فسيفساء حسب بارثBarthes وكريستيفاKristeva فلماذا نصر على هيمنة النسق اللساني بحيث لا نرى غير الكلمات و الجمل التي تقترن بفعل علاقات تركيبية تفضي إلى تكوين معنى ينصهر وينكشف من خلف حجاب بنية نموذجية قارة ترسم حدوده وتحقق شرعية وجوده.

ليس الأمر في غاية البساطة كما كان يحلم البنويون ، فالعملية النصية في غاية التعقيد والتشابك.لقد اختلف المنظور نتيجة لمناخ معرفي بات يراجع نفسه وبات يتغير ويتفاعل مع التحولات النصية المتسارعة،و أصبحنا ((نعرف الآن، أنّ النص ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحـــادي أو ينتج عـــنه معنى لاهوتي ("الرسالة"،جاءت من قبل الله)،ولكنّه فضاء لأبعاد متعددة،تتزاوج فيها مختلفةً،وتتنازع دون أن يكون أيّ منها أصليا: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة.))[2].انطلاقا من هذه المقدمات، يمكننا تحديد استنتاجات مبدئية، وقاعدية في الآن نفسه، بحيث تساعدنا على قضايا هذا الفصل:

1- تشكّل "التناصية" عنصرا قاعديا في تشكيل النص وبنائه، حسب كريستيفا Kristeva، وهو المفهوم الذي استقته من ميخائيل باختينM.Bakhtine ، الذي تعامل مع مفهوم "الحوارية" في إنتاج النص الروائي، ثم طورته لتحصره في النصوص.

---

[1]- رولان بارث، هسهسة اللغة، مرجع سابق، ص.83.

[2]- المرجع نفسه.ص80

2- ينفتح النص على غيره من النصوص، ويقيم معها علاقات تفاعلية متعددة الأشكال والدلالات، فـــ((هناك علاقات كثيرة يأخذها النص مع غيره من النصوص، ولعلّ أكثرها هيمنة، أن يكون تكرارا لأهم نماذجها، كما أنّه قد يكون إضافة وتحويلا لها. بحصول الإضافة، يمكن الحديث عن "نصية" النص، ضمن شروط إنتاجه، وهكذا، يمكننا، في فترة زمنية معينة (حقبة أدبية)، عندما تتكرّر روافد البنية النصية، أن نتحدث عن "الظاهرة النصية". ويمكن للتحليل أن يكشف عن أهم مكوناتها وروافدها. وعلى جوانب الإضافة التي تحققها. وبهذا، يمكن الحديث عن تميزها عن البنية النصية السابقة.))[1]. لقد أوضحنا هذا المعنى، في الفصل السابق، لما أثرنا قضية علاقة النص بجنسه، وبيّنا بأنها ليست آلية، بحيث نحتكم إلى النظام المعياري للجنس، قصد تحديد ماهية النص. إنّ البنية النصية، سواء أكانت جنسا، أم بنية نصية لدى علماء النص، فإنّها ليست ثابتة، بل تتغير وفقا للدينامية النصية عبر التاريخ، كما يمكنها أن تتفكّك نهائيا، فاسحة المجال لبنية جديدة، مثل: "الملحمة" التي تناسلت في أشكال سردية مختلفة؛ لتكون الرواية الحديثة.

إنّ العلاقة جدلية توترية، تنتصر للنص في أغلب الأحيان، دون أن يؤثر ذلك في نسق الأشكال الأنموذجية التي تطبع فترة زمنية ما، وتتفاعل هي الأخرى مع السياقات الثقافية المؤطرة لكل النتاجات النصية، ضمن حضورها التاريخي في ((إطار بنية نصية شاملة، وهذه البنية تتكوّن تاريخيا. في تطورها التاريخي، تتبنْينُ فيها ثوابت، وتطرأ عليها تحولات، وبعض هذه التحولات تمتصها هذه البنية، فتصبح جزءا منها، دون أن تنجح في تحويلها أو تغييرها، وبعضها الآخر، يتلاشى مع الزمن؛ لعدم قدرته على الوصول إلى البنية الأصل، وتغييرها. وقد تتاح لبعض هذه التحولات الطارئة أن

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص.103.

تنهض في حقبة أدبية، وتمارس ما عجزت عن فعله إبان ظهورها بإزاء البنية الأصل))[1] حيث يتم صياغة بنى جديدة .

3- يطرح مفهوم التفاعل النصي إمكانية لمراجعة مفهوم النص الأدبي، من خلال إعادة قراءة كلّ النتاج الأدبي الذي يكاد يلغي الفوراق الزمنية، من خلال إعادة نصوص سابقة وتكرارها؛ فالشاعر فرجيل في "الإنيادة"[2]، يكرّر هوميروس Homère، وجيمس جويس J.Joyce يبعث أوليس من جديد، في روايته "أوليس"[3]Ulysse دون أن يكرّر هوميروس Homère. إنها إعادة إنتاج لنص جديد على أرضية نص سابق،ومن هذا المنظور، فالنص الأدبي ليس إلا إعادة لنص سابق أو كتابة على الكتابة، بأشكال مختلفة، على حدّ تعبير جيرار جنيت G.Genette، في كتابه: "طروس – Palemsestes"، فلا تشكّل التناصية إلا ظاهرة واحدة من ظواهر أخرى،في تفاعلية النصوص الأدبية، كما سنبين ذلك.

1- جيرار جينيت والمتعاليات النصية:

لا نريد تكرار ما طرحه جنيت Genette في كتابه: "النص الجامع" الذي بسط فيه نظرية "المتعاليات النصية"، إنما نحاول التفصيل في ما طرحه في كتابه الآخر: "طروس" الذي خصّه بنوعين من المتعاليات النصية، كما سنحاول بسطه في هذا العنصر.

تركّز مشروع جيرار جنيت G.Genette، في كتابه الأول، حول البحث عن النص "الجامع" أو "النموذجي"، الذي يسم النصوص بالخاصية الأدبية –أدبية الأدب)" –ومن هذا المنطلق، موْقعَ موضع "الشعريات" في المتعاليات النصية في النص الجامع.

---

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق،، ص.137.

[2] - Virgil, L'énéiad, Traduction,André Bellessort,Edition du groupe Ebook libres et gratuits.En ligne.

[3] - James Joyce,Ulysse,nll édition sous la direction de Jaques Aubert,Trad de l Anglais(irlandais) par Stuart Gilbert et autres,Paris,Gallimard,2004.

أما كتابه الثاني، فقد خصّه بنوعين من المتعاليات النصية، هما: "التناصية – L'intertextualité" و"التعالقات النصية – Hypertextualité"، في نيّة البحث في أدب الدرجة الثانية، مثلما يبيّنه العنوان الفرعي (La littérature au second degré)، مبيّنا أنّ النتاج الأدبي، هو عبارة عن مسار نتاج نصي تحويلي للنصوص،بحيث يعمل نص ما على تحويل نص يسبقه، بطرق مختلفة ومتنوعة، محكومة بطرق مؤطرة، (حتى لا نقول قوانين).

تمثل التناصية، من منظور جنيت Genette فرعا من التعالقات النصية، كونه استدعاء نص لنص آخر، لا بغرض الإعادة أو التكرار، وإنّما لغرض الامتصاص والتحويل، وعليه، يضع جنيت كلّ المسار الأدبي، ضمن نطاق التحويلات النصية.

تبيّن لنا كثير من الأعمال الأدبية مدى ارتباطها، وتعلقها بنصوص سابقة عليها، وعلى الخصوص، النصوص القديمة الخالدة، التي شكلت منطلقا أنموذجيا لمسار آداب الأمم، كالأدب اليوناني، أو كالشاعر هوميروس Homère، الذي شغل الدنيا بملحمتيه: "الإلياذة"[1] و"الأوديسا"[2]، على الرغم من جهل المؤرخين بالأصول الحقيقية لهذين العملين. ولعل هذا ما يزيد من سحرهما ويؤجج تعلق الأدباء بهما. الأمر نفسه ينسحب على الشعر العربي القديم الذي سحر القريحية العربية، وشغل الشعراء على مر العصور، ومختلف المراحل التاريخية، واعتبار القصيدة العربية القديمة بمثابة أنموذج قاعدي، يحقّق شعريات النصوص، بحيث إنّنا لا نكاد نجد نصا شعريا (وإن كان حداثيا) إلا ويحيل إلى نص شعري أو شاعر قديمين.

يحاول جنيت Genette أن يقدم مثالا لعملين أدبيين ينحدران من أصل واحد،ويتعلقان بنص واحد، هو: "الأوديسا"،حيث يمارسان عليه عملية تحويلية،ولكن

[1] - Homere, L'iliade et l'Odysse,Adapté par Jane wemer watson,Paris,Editions des Deux Coqs.1956.

[2]- هوميروس،تر.دريني خشبة،القاهرة،دار الكتب الأهلية بميدان الأوبرا،1945.

بطريقتين مختلفتين: العمل الأول هو "الإنيادة" للشاعر اللاتيني فرجيل Virgil، والثاني هو "أوليس" لـــ جيمس جويس J.Joyce.

فعمل هذا جويس Joyce ، تحويل بسيط للأوديسا، بينما عمل فرجيل Virgil تحويل غير مباشر، وأكثر تعقيدا؛ لأنه يروي حكاية أخرى، مع استلهام ومحاكاة هوميروس Homère في الشكل التجنيسي؛ أي: الملحمة. وبهذا الشكل، تصبح المحاكاة شكلا أكثر تعقيدا من التحويل النصي؛ لأنها تتطلب نموذجا للكفاءة التجنيسية، يكون قادر على تضمين لا نهائي من القدرات المحاكاتية؛ أي: يجب معرفة الخصائص والتقنيات التي تم اختيارها لغرض المحاكاة.

إنّ الاختلاف في الطريقة، يغيّر – لا محالة مسار العمل الأصلي– بحيث يمنحه حضورا متميزا؛ فـــ جويس Joyce يستخلص من "الأوديسا" برنامجا للفعل، ونظاما من العلاقات بين الشخصيات،ويعالج كل هذا، بأسلوب مختلف، يخصه بفعل آخر، لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار خصوصيات الرواية، كونها جنسا يختلف عن الملحمة. وبعبارة أخرى، كان جويسJoyce يروي حكاية "أوليس" بطريقة مختلفة عن هوميروس Homère، بينما يروي فرجيل Virgil حكاية "إنياس" بطريقة هوميروسHomère.

هناك علاقة تناظرية ومتعاكسة بين الطريقين: حكاية واحدة وطريقة مختلفة،وحكاية مختلفة وطريقة واحدة. ومن هنا، يعرّف جنيت Genette النص المتعلق؛ بأنّه كلّ نص مشتّت من نص سابق، عن طريق تحويل بسيط أو عن طريق تحويل غير مباشر، تعرف بالمحاكاة[1]، ويجب أن يكون هذا التحويل إراديا، معلنا بوضوح، مؤطرا في نماذج أو أجناس تعالقية ورسمية معترف بها أدبيا، ويمكن تحديدها

[1] -Voir,G.Genette,Palemsestes, p .16.

في: المحاكاة الساخرة أو "الباروديا"، أو: 5 la parodie le travestissement: المعارضة le pastiche .

أ- الباروديا:

مصطلح "الباروديا" مصطلح غامض، مشحون بكثير من الدلالات، هي حصيلة رحلة رافقته، عبر مساره الطويل، الذي بدأ مع كتاب "الشعريات" لـــ أرسطو Aristot. في هذا الكتاب، عرف أرسطوAristot الشعر على أنّه تمثيل للأفعال الإنسانية، وتكون الأفعال – خلقيا – إما نبيلة وإما وضيعة، وتمثل بطريقتين مختلفتين: السردي والتمثيلي. وينتج عن هذا التقاطع بين هذين المتعارضين جدول لأربعة مصطلحات، تكوّن النظام التجنيسي عند أرسطوAristot : الفعل النبيل، في الشكل التمثلي، ويخص "التراجيديا"، والفعل النبيل، في شكل سردي، ويخص "الملحمة"، أما الفعل الوضيع في شكل تمثيلي، فيخص "الكوميديا"، وأما ما يتعلق بالفعل الوضيع، في شكل سردي، فإنّه لا يظهر إلا من خلال الإلماع إلى أعمال، يمكن إدراجها ضمن مصطلح "الباروديا"، و لم يشر أرسطوAristot إلى ذلك إطلاقا.

يرجع الأصل "الإيتيمولوجي" للكلمة إلى "ode"، وتعني "الإنشاد"، و"para"" وتعني "جنب" أو "هامش"" فتكوّن " parodein "، فاشتقت منها الكلمة "parodia" وتعني الغناء أو الإنشاد المجانب، أو الغناء الخاطئ بنغمة مختلفة، أو بلحن مشوّه[1].

ارتبط هذا المفهوم المحرّف لـــ (الباروديا) بالنص "الملحمي" الذي كان ينشد قبل أن يدوّن، فترتّب عن ذلك "تحوير" على مستوى اللحن، وليس على مستوى النص الأصلي، بحيث يتدخل المنشد، فيغيّر في بعض أجزاء القصيدة. ويمكن أن يمتد

[1] -Voir, Trésor de la langue française informatisé en ligne.www.atilif.atilif.fr.

ذلك؛ ليشمل الموضوع في حد ذاته، فيعطي للنص بعدا دلاليا، يختلف عن الدلالة الأصلية المرادة في النص الأول.

وقد لا يتوقف الأمر عن الموضوع، بل يمكن أن يتجاوزه إلى الأسلوب حين يتباين من الأسلوب الرفيع إلى الأسلوب السوقي، مع الاحتفاظ بالموضوع النبيل الخاص بالملحمة، ومن هنا، يمكن – مبدئيا – تحديد ثلاث إمكانيات للتغيير أو التحويل:

– تغيير، أو تحوير في الموضوع، من رفيع إلى سوقي، مع الاحتفاظ بالأسلوب الأصلي.

– تغير، أو تحويل في الأسلوب، بحيث يتمّ الاحتفاظ بالموضوع النبيل الأصلي، ولكن بأسلوب سوقي.

– تحويل الملحمة البطولية ذات الأسلوب الرفيع، إلى أسلوب سوقي، ينتج عنه ملحمة لا بطولية، أو "ساخرة"، تقلب الموقف رأسا على عقب، مما يثير السخرية بدل الخوف والشفقة.

يظهر الشكل الأكثر وضوحا وصرامة لـــ "الباروديا" على مستوى النصوص،بحيث يتم تحويل نص معروف تحويلا كاملا، ومنحه دلالة جديدة من خلال اللعب بالكلمات، دون أن يعني هذا، أن التحويل يمس الكلمات فقط، ذلك أن "الباروديا"، ستكون على مستوى الحرف، والكلمة، والنص الأدبي، وعليه، ستكون "الباروديا" عبارة عن اقتباسات محولة عن معناها الأصلي، وعن سياقها.

غير أنّ الأمر ليس بهذه البساطة، إذ يمكن أن يكون أي نوع من الاقتباسات،وأي نوع من التغيرات النصية "باروديا"، وعلى هذا الأساس، ستدرج كلّ "التعالقات النصية" في دائرة "الباروديا". لهذا السبب، يجب تحديد ضمن حدود تحويل أو تغيير الموضوع، بحيث لا يمكن قراءة النص المحوّل إلا باستحضار النص

الأصلي كشرط للقراءة وللفهم، وبالتالي، لا بد من خلفية لفعل القراءة، من أجل إدراك التحوّلات النصية والدلالية التي أنتجها النص المحول.

يدخل جيرار جنيت G.Genette في تفصيلات، وتفريعات كثيرة لـــ "لبارودیا"، مرفقة بأمثلة من الآداب الغربية القديمة والحديثة، لا يسعنا المجال هنا للتفصيل فيها.

ب- التحريف - le travestissement :

إذا كان التحريف الساخر يحور الأسلوب دون الموضوع، فإن "البارودیا" وعلى العكس من ذلك، تحوّر الموضوع دون تحوير الأسلوب، وذلك بطريقتين ممكنتين: إما بالمحافظة على النص الرفيع،واستعمال موضوع سوقي، ويمثّل هذا "البارودیا" حصرا،و إما اصطناع نص رفيع، واستعمال موضوع سوقي، عن طريق المحاكاة الأسلوبية، وينتج عنها "المعارضة البطولية الساخرة"[1]. يظهر هذا النوع، في شكله المقنن، من خلال إعادة كتابة نص ملحمي في نظام عروضي ثماني المقاطع،وبأسلوب سوقي، ويكون – في الغالب – أحد أناشيد الإلياذة، أو حكاية الإلياذة بمحتواها وموضوعاتها.

ولذلك، فإن تحريف أي عمل ملحمي مثل: "الإنيـــادة"، للشاعر فرجيل Virgil، يتطلب، في البداية، تحويل النظام العروضي (السداسي) إلى أبيات قصيرة أو ساخرة في النظام الثمانيّ المقاطع، ثم نقل الأسلوب الراقي للسرد، وحوار الشخصيات إلى أسلوب مألوف، ثم استبدال التفاصيل الفرجيلية بتفاصيل أخرى مألوفة، وسوقية لصيقة بالواقع الجديد، وبذلك يضع النص الأصلي أمام مفارقة تاريخية، يعني استحضار نص فرجيل Virgil القديم، ودمج معطيات واقعية جديدة، وبلغة جديدة لا علاقة لها بالنص الأصلي.

---

[1] -Voir , G.Genette,Palemsestes,p. 35.

يتعلق الأمر – إذا – بإعادة كتابة نص، من لغته الأصلية إلى لغة مألوفة في كلّ معانيها ودلالاتها، بحيث يلغي كلّ مسافة ممكنة بين اللغتين، ومن ثمّ، يحيّن النص الأصلي[1]، وربما يطرح هذا الإجراء تداخلا بين اللغتين (الأصلية، والمحرّفة)، أو بين الساردين (سارد النص الأصلين وسارد النص الثاني المحرف)، بحيث يجب تحديد صاحب الملفوظ "أنا".

لم يبق فعل التحريف الساخر لصيقا بالنص الملحمي، بل بدأ يخرج من عباءته، خلال القرنين: الثامن عشر والتاسع عشر، ويقترب من الأعمال الدرامية، ثم يصبح أكثر تعقيدا مع الأعمال الروائية الحديثة.

ج– المعارضة – le pastiche :

ظهر مصطلح "المعارضة" في فرنسا، خلال نهاية القرن الثامن عشر، في معجم الرسم، وهو منقول من الإيطالية "Pasticcio " ، وكانت تعني – في البداية – خليطا من المحاكاة المختلفة المتنوعة، ثم انحصرت في "المحاكاة الفردية"، مما يعني أن "المعارضة" تتأسس على محاكاة أسلوب ما[2]، وبذلك، ستتقاطع مع "التحريف" الذي يحور الأسلوب، و"الباروديا". غير أن الاختلاف قد يكمن في حيويتها وديناميتها، وبه تنفصل المعارضة، وتحتفظ باستقلاليتها.

وإذا كانت "الباروديا" تتأسس – كما رأينا – على تحويل الموضوع لغرض دلالي بالدرجة الأولى، و"التحريف" يتأسس على تحويل الأسلوب لهدف شكلي، فإن "المعارضة" تقوم أساسا على اقتناص أسلوب كاتب، ومحاولة محاكاته، لغرض إنتاج نص على طريقة مؤلف ما.

إنّ الفرق بين هذه الأنواع يبدو واضحا، بحيث إنّ "المعارضة" تدخل في خانة إبداع النصوص، من خلال إقامة علاقة تفاعلية بين مؤلفين، يكون – بالضرورة – قد

[1] - Voir, Trésor de la langue française informatisé en ligne.www.atilif.atilif.fr.
[2] - Ibid

تأثّر أحدهما بالآخر، والأمثلة كثيرة في تاريخ الأدب، ولدى الكتاب الكبار، كما حاول أن جنيت Genette أن يبيّن ذلك، وبتحليلات دقيقة[1].

لقد أصبح واضحا لدى جنيت Genette أن "المتعاليات النصية" ليست تصنيفا أساسيا للنصوص، بقدر ما هي خاصية نصية بالدرجة الأولي، تجسد خصوصية النصوص الأدبية، وكيفية تشكّلها المقنّن، ضمن التقاليد الأدبية، وذلك من خلال ربط طرق مختلفة من التفاعلات النصية، سواء أكان ذلك عن طريق "التناص"، أم "التعالق" أو "الشرح". غير أن جنيت Genette يركز، في كتابه على "التعالق النصي" دون التركيز على "التناصية"، وفي هذه الحال.. ألا يمكننا أن نعتبر "التعالقات النصية" أنواعا من "التناصية"، أوما يمكن أن ينضوي تحتها؟.. أم تراه العكس. وماذا يمكننا أن نستنتج من تركيز الكاتب عليه في كتابه؟..

الواقع أنه كان منشغلا بقضية محورية، وهي: "إعادة الكتابة" أو ما عبّر عنه بعنوانه الفرعي: "الأدب من الدرجة الثانية"، أو من العنوان الأصلي، دون أن يعتبر أحدهما أصلا للآخر. فالتناصية – لديه – هي علاقة حضورية بين نصين أو أكثر،حيث يستحضر أحدهما الآخر، ويندمج فيه فعليا[2]، وعليه، يظهر الاختلاف بينهما، ففي الوقت الذي يعمل "التعالق النصي" على تحويل نص، و نقله من محتواه أو شكله الأصلين، إلى محتوايات وأشكال أخرى؛ لمقتضيات ما، فإن "التناصية" تدمج نص داخل نص آخر.ولكن، هل المسافة بين النوعين، وكما يتصوّرها جنيت Genette ، بعيدة إلى هذا الحد؟ أم إنّ الفصل كان لمقتضيات منهجية بالدرجة الأولى؟ نعتقد أنّ الجواب قد يكون قريبا، ولأجله، سنخصص عنصرا، نناقش فيه "التناصية"، بوصفها آلية لإنتاج النصوص.

---

[1] - Voir,G.Genette,Palemsestes, p.132-160

[2]- Ibid , p.08.

2- التناصية وانفتاح النصوص:

ينبغي – في البداية – أن نشير إلى أن أيّ محاولة لضبط مفهوم "التناصية" ستكون محفوفة بجملة من الصعوبات، بل جملة من العوائق التي – لا شك – ستؤثر على أيّة محاولة للتعريف والتحديد، وقد يرجع السبب إلى عامين أساسين:

الأول: يتعلق بانفلات المفهوم، وشيوعه في حقول معرفية، تتجاوز نطاق الأدب، إلى العلوم الإنسانية: علم النفس،وعلم الاجتماع،وحتى الأنثروبولوجيا،والفلسفة، و عليه فإن ((مفهوم "التناص"، منذ ظهوره، وهو يتحرك طليقا، وبحرية، وبشكل ما متعاليا عن الاختصاصات العامة أو الخاصة الكبرى أو الصغرى. يشتغل به البويطقي، والسيميوطيقي، والأسلوبي، والتداولي، والتفكيكي.. رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات. ويبحث فيه المشتغل بالسوسيو- لسانيات، والمهتم بالأنثروبولوجيا، والسيكو- لسانيات، والفلسفة، ويعنى به المنهمك في تحليل الخطاب، والباحث في نظرية النص... وداخل كلّ مبحث، نجد آراء، وفرقا، وشيعا، واختلافات متقاربة أحيانا، ومتعارضة أحيانا كثيرة.))[1].مما يصعب مهمة الباحث في هذا المجال.

الثاني: لا شك أنّ كلّ حقل، سيحاول تعريف المصطلح، انطلاقا من وجهة نظره، ومن اهتماماته الخاصة حتى يستثمر ذلك في طروحاته وتحليلاته، وفقا لمختلف السياقات المعرفية، كما يبين أنجونو – Angenot في مقاله النشور في العدد الثاني من مجلة "Texte"، والمعنون بـــ " Intertextualite ,interdiscursivite,discours social " :((يجب الاعتراف بأن فكرة التناصية متغيرة اليوم، وفي كلّ مجال، على حسب السياقات النظرية. إنّها بديل للشعريات "التوليدية – génétique" عند البعض، وبديل لجمالية التلقي لدى البعض الآخر؛ و تتموقع لدى البعض في قلب

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، القاهرة- رؤية للنشر والتوزيع، ط.1" 2006، ص.16.

النظرية المعرفية السوسيو- تاريخيـــة؛ حيـــث يطفـــو الأدب ويغمـــر الممارســـات الخطابية،وتتموقع عنـــد آخـــرين في نطـــاق الهرمينوطيقـــا الفرويديـــة المتمذهبـــة بالجمالية،والمحايدة عن التاريخية، وتحتل عند آخرين موقعا محوريا و مركزيا، وهي لدى بعض آخر مصطلح عارض،ولا تخرج عند البعض عن نطاق الأدب،وأخيرا، تستخدم بالتحديد لمساءلة الانغلاق لدى بعض آخر.))[1].وعلى الرغم من هذه الصعوبات، فلا بد من محاولة جادة لتحديد مجال المصطلح وضبطه؛ لمقاربة المفهوم في سياق معـــرفي محدّد،كنقطة بداية،وعليه،فإنّه من الضروري معاينة الظهور التاريخي للمصطلح، وضبط سياق المناقشات المعرفية، والنظرية التي ظهر في خضمها.

1- إن "التناصية" مصطلح جديد، وتبدو أصوله الإيتيمولوجة واضحة، فهو مشتق من كلمة "نص" مضافة إلى البادئة "inter "، الدالة على العلاقة القائمة بين النصوص[2]، وكان أول من استعمله جوليا كريستسفا J.Kristeva. سنة (1966)، في دراستها المعنونة بـــ: " الكلمة و الحوار و الرواية "[3]، حيث تظهر في الدراسة الخلفية المرجعية التي انطلقت منها وأنّها أخذته من مفهوم "الحوارية" لدى ميخائيل باختين M.Bakhetine، ثم طورت المصطلح ليرتبط بـــ "النصوصية"، دون أن يعني هذا الارتباط المنهجي أن "الحوارية" و"التناصية" مصطلحان لمفهوم واحد.

إنّ الاختلاف عميق، كما سنبين في خضم مناقشتنا، والمسار الانتقالي من "التناصية" إلى "التخاطبية – interdiscursivité" سيكون له تأثير فاعل في تطوير مفهوم النص، والتناصية في الآن نفسه.

---

[1] -Angenot « Intertextualite,interdiscursivite,discours social » Texte n 2 1983, p.103-106 ,in « L' intertextualité »,Textes choisis et présentes par Sophie Rabau ,Corpus Flammarion, 2002 p73-74 .

[2] - Anne Claire Gignoux ,Initiation a l' intertextualité,Paris, Ellipses, 2005, p. 7.

[3] - Voir, J.Kristeva,Sémioteké, p82-112.

2- ظهر المصطلح في سياق المناخ البنوي، ويدخل، كما قال أنجونوAngenot في نطاق مساءلة معطى الانغلاق؛ فإذا كانت بنيوية الستينات تنفرد بتصورين قاعديين هما: "المحايثة" و"الانغلاق"،فإنّ ((التناصية، هي وسيلة لتوسيع مفهوم النص المغلق،والتفكير في خارج النص، دون التخلي عن انغلاقه.))[1]؛ أي: إنّ التأثير البنوي، لم يسمح بتوسيع مجال الانفتاح إلى خارج النص، حتى يتفاعل مع المكونات الأخرى، الخاصة بمجتمع ما، أو ثقافة مميزة، بل أراد التعامل مع الانغلاق بمرونة أكثر،بحيث إنّ أيّ نص، يمكن أن ينفتح على نصوص أخرى، ليقيم علاقة بوجه ما،وبشكل ما.

ولعل هذا قد يساعد على الاحتفاظ بروح الطرح البنيوي، المتمثل في التفكير في استقلالية النص، دون فتح المجال للتفكير في الواقع أو التاريخ أو المؤلف، وفي الآن نفسه، هو محاولة الاقتراب من "الدينامية" النصية والسيرورة الأدبية.

لقد ظهر المفهوم في سياق الدراسات اللسانية البنوية الصارمة،و في المقاربات السيميائية التي حاولت تجاوز مزالق الأولى، عن طريق ردّ الاعتبار إلى بعض المكونات التي يمكن أن تدخل في تكوين النص الأدبي، والتي ليست - بالضرورة - أدبية.تتم مقاربة التناص في الدراسات اللسانية ((وفق طريقتين مختلفتين، لكنهما متكاملتان: الأولى: هي اعتبار التناص خصوصية من خصوصيات النص الأدبي، و مكونا أساسيا من مكوناته، أما الثانية: فهي التعامل معه، بوصفه أداة إجرائية في تحليل النصوص، والتناص، باعتباره مكونا من مكونات النص، وهذا يعني: أنّ النص يتكون من نصوص أخرى، مأخوذة من الثقافة المحيطة، أو قادمة من آفاق وأزمنة أخرى.))[2].إنّ المفهوم القاعدي لـــ "التناصية"، يرتكز - أساسا - على مبدأ وجود علاقة بين نص

---

[1] -Sophie Rabau , L' intertextualité ,préface, p. 23.

[2] -حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر، مرجع سابق، ص.301.

وآخر، أو ربما أكثر من نص، بحيث يتحوّل إلى مجال حيوي؛ لتفاعل مع جملة من النصوص.

يربط سعيد يقطين بين المفهوم العام للتناصية وبين "نصية" النص ((بحكم معناه العام الذي استعمل به، في بدايات توظيفه مع باختين وكريستيفا، يتعلّق بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات والتفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا،عن قصد أو عن غير قصد. وأيّ نص – كيفما كان جنسه – لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما، مع النصوص السابقة أو المعاصرة ... فلو لم تتحقّق مظاهر نصية موجودة في نصوص سابقة، لما أمكننا التواصل أو إدراك ما تقدمه نصوص لاحقة تتجسد فيها المظاهر النصية السابقة نفسها ... ولهذا السبب – أيضا – يمكننا الذهاب إلى أن جزءا أساسيا من "نصية" النص تتجلى من خلال "التناص" كممارسة تبرز لنا عبرها "قدرة" الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب،وعلى "إنتاجه" لنص جديد.))[1].

يبسط سعيد يقطين ثلاثة عناصر محورية، تتعلق بمفهوم التناصية، دون أن يركز على سمة تمييزية فاصلة، كما سنرى:

1- التفاعل الذي يتم بين النصوص، بطريقة مباشرة واضحة أو ضمنية، سواء أكان ذلك مقصودا أم غير مقصود (على سبيل الصدفة)، وفي هذه الحالة، نكون أمام نوعين من "التناصية": واحدة قصدية، نابعة عن وعي تام بالعلاقة التفاعلية القائمة بين النصوص، وثانية عفوية، ليس الهدف منها تفعيل النصوص، أو إقامة علاقة بوجه من الوجوه. ومن هنا، يطرح إشكال كبير في التعرف إلى فعل "التناصية" بطريقة إجرائية؛لأنها تخضع لكفاءة القارئ بالدرجة الأولى، ومدى خبرته بالنصوص السابقة،لذلك، لا يمكنها أن تكون موضوعا للدراسة.

---

[1]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، ص.17.

والواقع، أنّ "التناصية"، تطرح مشكلة عويصة، بوصفها أداة إجرائية وتحليلية؛لأن الأمر يرجع إلى القارئ بالدرجة الأولى في تحديد جرعة "التناصية" الواردة في النص، وعلى الخصوص إلى ثقافته النصية، وليس إلى قدرته التحليلية.

2- إنّ "النصية" هي التي تشكّل الشرعية الفعلية لوجود النص، وتقبّله كنص،في إطار بنية نصية شاملة، أو نموذج نصي، أو ما يطلق عليه جيرار جنيت G.Genette: المتعاليات النصية، أي علاقة النص بالجنس.فالنص ((ينتج في إطار بنية نصية شاملة، وهذه البنية، تتكوّن تاريخيا. وفي تطورها التاريخي، تتبنين فيها ثوابت وتطرأ عليها تحولات،وبعض هذه التحولات تمتصها هذه البنية،فتصبح جزءا منها،دون أن تنجح في تحويلها أو تغييرها، وبعضها الآخر، يتلاشى مع الزمن، لعدم قدرته على الوصول إلى البنية الأصل، وتغييرها. وقد تتاح لبعض هذه التحولات الطارئة أن تنهض في حقبة أدبية، وتمارس ما عجزت عن فعله إبان ظهورها بإزاء البنية الأصل.))[1]. غير أن المشكلة هنا، تكمن في أنّ "الجنس" مكون تجريدي غير موجود في شكل نص، حسب سوفي رابو Sophie Rabau[2]، وهي فكرة فصلناها في عنصر سابق، ولسنا في حاجة إلى تكرارها.

3- إنّ الربط بين النصوص يحقق "الإنتاجيّة"، حيث تقوم لهدف إنتاج نص متفرد، ولا يكون بالضرورة عملية تركيبية بين نصين، أو رصفا لجملة من الاقتباسات، توهم بإبداع نص، بل إنّها عملية إنتاج النصوص من خلال التفاعل.

لا يلتفت سعيد يقطين، إلى عنصر حيوي، يتعلق – أساسا – بكيفية إنتاج نص على خلفية نصوص سابقة. فما هي سبل تحقيق ذلك؛ أي: كيف يحدث الإنتاج؟..

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص.137.

[2] -Sophie Rabau, De l'intertextualité a l écriture, Cahiers de narratologie, n 13, mise en ligne septembre 2006.

هل يتمّ عن طريق استئصال نص من سياقه الأصلي، وإدراجه في سياق آخر، فإن وقع ذلك، ما الذي يترب عنه؟

صحيح أن اتصال نص بنص يخلق دينامية تفاعلية، ولكن لا بد من عملية تحويلية تسمو بالانتقال إلى مرتبة إنتاج نص جديد، لأن التحويل لا يقتصر على نقل النص من سياق ((إلى سياق جديد، فحسب بل إنّ عملية التحويل التي يخضع لها،هي التي تجعل منه إحدى عمليات إعادة إنتاج النصوص، وذلك لسببين:

الأول: عزله عن سياقه الأصلي، وتضمينه داخل سياق نصي جديد.

الثاني: إعطاء دلالة جديدة – ولكنها ليست على كل حال إضافية –لهذا النص مع المـــحافظة على قدر – ولو يسير – من الدلالة السابقة التي كانت له في سياقه الأصلي.))[1]،فالسؤال المطروح هنا، هو: هل يقتصر فعل التحويل على استئصال النص من سياقه، وتضمينه في سياق آخر؟ الأمر يتوقف، بالدرجة الأولى، على مدى قدرة النص في التعامل مع النصوص السابقة، وعلى درجة التفاعل والتحويل الذي يمكن أن يصل إلى المعارضة، والقضية المحورية، ليست في سياق النص، بقدر ما هي في النص ذاته، الذي يفقد كثيرا من معطياته لما يسافر من بنية إلى بنية أخرى، أي: لما ينفلت من مدلوله، في رحلة البحث عن مدلولات أخرى، تولد من التحولات النصية، لتنتج المعنى، من العلاقة التوترية بين النصيين، بحيث لا يقرأ نص إلا على خلفية نص سابق تبدو آثاره واضحة.

لا يمكن أن تتضح الرؤية أكثر إلا من خلال طرح أسئلة مشروعة، وهي: كيف يمكننا تحديد العلاقات التناصية؟.. وهل هناك أشكال واضحة ومقننة تساعد الدارس على استكشاف العلاقة وتحليلها، أم الأمر متروك إلى خبرة القارئ، ومعرفته، ولو سلمنا بذلك – جدلا – فعلى أيّ أساس يستطيع القارئ تشخيص التناصية؟

---

[1]– حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر، مرجع سابق، ص.308

يعد لوران جينيه – Laurant Jenny التناصية فعلا لامتصاص وتحويل جملة من النصوص، يتم ذلك في نص مركزي، يتزعم المعنى، ويهيمن عليه، فلا يمكن الحديث عن "التناصية" إلا في حالة وجود قرائن دالة في نص ما، توحي بوجود عناصر بنائية سابقة عليه، تتجاوز حدود الكلمة، مهما كانت الوحدات البنائية[1] التي يمكن أن تبدأ من الجملة لتنتهي إلى الوحدة النصية، على مستوى الوحدة الاستبدالية، ولهذا السبب يعد جينيه Jenny الإلماع والإحالة بطريقة غير مباشرة، نوعا ضعيفا من التناصية.

صحيح أنّ للعنصر البنائي دورا حيويا في استكشاف العلاقة بين النصوص،ولكن، كيف سيكون الأمر، لو ذابت النصوص في نص واحد، بحيث تنمحي كلّ القرائن البنائية؟.. ألا يشكل هذا نوعا حيويا من "التناصية"، بحيث تكون لنص ما قدرة كبيرة على امتصاص النصوص، واختراقها، وجعلها في حوار دينامي فعّال؟.. هل يكفي العنصر البنائي لوحده؛ لكشف العلاقات التاصية؟

تحاول آن كلير – Anne Claire Gignoux تحـــديد العلاقات التناصية على مستويين: مستوى البنيات الصغرى، ومستوى البنيات الكبرى أو "النصية".

أ – المستوى الأول: يضم: "الاقتباس"، و"الإحالة أو الإلماع".

1- الاقتباس: citation ويقصد به استحضار مقاطع لملفوظات سابقة، ودمجها في نص ما، وتظهر تجلياتها في: اسم المؤلف، عنوان كتاب، علامات التنصيص، الحرف الطباعي المائل، أو أشكال أخرى توحي بوجود نص سابق، اقتطعت منه أجزاء تندمج في علاقة "حوارية"، ولا تقوم بالضرورة على تكرار الملفوظ، ولكن محاورته، وفق رؤية خاصة، تتدخل فيها رؤية المؤلف، مما يفتح المجال لفضاء حواري بين ذاتين،وليس نصين فقط، وهذه نقطة مهمة جدا، تفتح أفق "التناصية"، بل، وتتجاوز حدودها.

[1] -Laurant Jenny,La strategie de la forme, Poetique n 8, 1976, in Sophie Rabeau, p. 65-66.

2- الإحالة والإلماع: "la référence et l'allusion " إنّ "الإحالة" نوع من الاستشهاد، يتم بالإحالة إلى مرجع محدد، سواء أكان كتابا أم كاتبا يُرجع إليه الملفوظ؛ لإعطاء نوع من الشرعية؟ أمّا "الإلماع" فهو نوع ضمني من "التناصية" الخفية غير المدركة بالطريقة المباشرة، تمثلها الإحالات الأسطورية والتاريخية.

ب - المستوى الثاني: يضمّ "الباروديا"، و"المعارضة"، و"الانتحال"، وقد تطرقنا إلى الأول والثاني مع جيرار جنيت Gerard Genette، لذلك نقتصر على المصطلح الثالث فقط:

الانتحال: "le plagiat" يعرّف على أنه "سرقة" لنصوص مؤلف ما، وتبنيها دون الإحالة نهائيا إلى مصدرها، بهذا، يتضمن من الناحية الأخلاقية قيمة سلبية، طالما أنه في جوهره سرقة أدبية، غير أنه، وبعد القرن التاسع عشر، تغيّر المنظور إلى الانتحال، فلم يعد مفهوما سلبيا، يستدعي السرقة، بل صار نوعا من اللعب، على مستوى "إعادة الكتابة". وهنا، يتبادر إلينا السؤال الآتي: ما الذي يمكن أن يضيفه "الانتحال" إلى مفهوم "التناصية""

الواقع أنّ الأمر خلاف ما نظنه على الانتحال، ذلك أنّه يضع الذات في أصل الإبداع الفردي؛فالمؤلف يتموقع أمام مكتبة عالمية"و عليه،فإنّ ذوقه، ومعارفه، وقراءاته الشخصية والذاتية،هي التي تدرج النصوص الأخرى في نصوصه،وبرؤيته الخاصة،بحيث يقيم عملية تأويلية وحوارية بين الذوات وليس بين النصوص فقط. إنّ التفكير في "الانتحال" يسمح بالتفكير في العلاقة التذاوتية.

تضيف الباحثة عنصرا آخرا، يكاد يكون تركيبا بين البنيتين (الصغرى والكبرى) تنعته بـــ : "الإرصاد المرآتي - Mise en abyme" *، ويقصد به: إدماج

* ترجم حسين المنيعي هذا المصطلح بـــ (التجويف)، وترجمه أحمد النبوري بـــ (الانشطار)، أما رشيد بن حدو، فاعتمد ترجمة (التقعير)، وأما ترجمتنا، فقد اعتمدنا ترجمة محمد برادة.

جزء من كتاب داخل كتاب، أو تمثيل عمل فني داخل عمل فني آخر، بحيث ينعكس داخله، ويتأمله، ويحاول تأويله أو التعليق عليه؛ لفهم كيفية تشكّله وانبنائه. لهذا،نكون أمام نصين: أحدهما يتأمل الآخر أو ينعكس أحدهما في الآخر. ولا يتعلّق الأمر بالمؤلف مباشرة، بالطبيعة الحال، ولكن من خلال الشخصيات الورقية المقتبسة من العمل الأدبي: الروائي أو المسرحي، مثل مسرحية "هاملت" لـــ شكسبيرShaekspeare، حين تعرض داخل مسرحية أخرى، عن طريق بطل يسعى إلى كشف حقيقة قاتل والده، فتعرض المسرحية، وينكشف أمر القاتل أو المجرم، وهنا تتأكد شكوك هاملت[1].

يسمح هذا الشكل بإدراج نصين في علاقة أكثر عمقا من الاقتباس، لأنه يتجاوز حدود الشذرات النصية إلى نص كامل، دون الحاجة إلى تحويله أو معارضته،ولكن تضمين رؤية لذات معينة، قد تكون وجهة نظر المؤلف، حين يحاول التعبير عنها من خلال إحدى شخصيات عمله.

لعل الأمر يؤكد لنا – بناء على ما سبق – أنّ تحديد التشابهات على مستوى البنية، حسب لوران جينيه Laurant Jenny غير كاف لتشخيص العلاقات التناصية وكشفها، مما اعتبره تناصا "ضعيفا"، وقد يكون أكثر فعالية في نصوص معيّنة،وحسب قدرة النصية الإبداعية على المحاورة و التفعيل.

سنحاول مقاربة نصين للشاعر (محمود درويش)، نقرّب من خلالهما حيوية التعالقات النصية، أو حوارية النصوص الأدبية التي لا تعرف الفوارق الزمنية، و لا الاختلافات الثقافية،و العرقية،مع المحافظة على خصوصية كل ثقافة، و هذا دليل بأن الحوارية لا تطمس الفوارق و الخصوصيات،و لهذا السبب وقع اختيارنا على النصين.

[1] -VoirAnne Claire Gignoux,Initiation a l intertextualité de la p54 a p82

النص الأول : هيلينُ، يا له من مطر!

[.....]

ويقولُ الغريبُ لبائعةِ الخبزِ:

هيلينُ.. هيلينُ! هلْ تصعدُ الآن

رائحةُ الخبزِ منكِ، إلى شرفةٍ

في بلادِ بعيدَهْ ...

لتنسَخَ أقوالَ "هُومِيرَ""

هلْ يصعدُ الماءُ منْ كتفَيْكَ إلى

شجرٍ يابسٍ في قصيدَهْ؟

[.....]

ويقولُ الغريبُ لهيلينَ: كنتُ أحاربُ

في خندقَيْكِ، و لم تبْرئِي من دمِي

الآسيويِّ. ولن تبرئِي من دمٍ

مبهَمٍ في شرايينِ وردِك. هيلينُ!

كمْ كان إغريقُ ذاك الزمانِ قساةً

وكمْ كان " أوليسُ" وحشا؛ يحبُ السفرْ

باحثا عن خرافتِه في السفرْ !

[.....]

فتقولُ له:

حربُ طروادةٍ لم تكنْ

لم تكنْ أبدًا

أبدَا...

يا لهُ منْ مطرْ...

يا لهُ منْ مطرْ! [1]

يتعامل نص محمود درويش مع الشاعر اليوناني هوميروس Homère، لا لينسخه أو يعيد تكراره، ولكن، ليستحضره، من خلال "هيلين" المختطفة، التي كانت السبب المباشر في إشعال فتيل الحرب بين الإغريق والطرواديين، كما ورد في "الإلياذة"، ومن خلال "أوليس" بطل "الأوديسا" العائد من طروادة، الذي قضى عودته أسيرا، بعد غضب "آلهة البحر" عليه، فظل مسافرا؛ يحلم بالعودة، ولكن شغف السفر أسره، ليعود إلى "إيتاكي" موطنه.

غير أن درويش لا يرِى وقائع الحرب، ولا يحيل إلى بطل من أبطالها، ولا يحتفي بانتصارات الإغريق، ولا كيفية اختطاف "هيلين" من "باريس"، ولا عن شعور "هيلين"، إنّما يكتفي – فقط – بالتعامل مع اسم "هيلين" الذي يوحي بأنها فتاة عادية، ضرب معها موعدا، على الساعة الثالثة.

وقد تكون "هيلين" أيّ فتاة تحمل هذا الاسم؛ لا علاقة لها بشخصية هوميروس Homère ،لكن المقاطع اللاحقة تضع "الغريب" في عملية حوارية مع "هيلين""يصرح

[1]– محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، بيروت- رياض الريس للكتب والنـــشر، ط.4" 2009" صص.125-129.

فيها أنّه كان محاربا دون أن نلمس الحدود الفاصلة بين حاضر "هيلين" وماضيها،بحيث ينتقل النص من حاضر اللقاء إلى شرفة في البلاد البعيدة.

يبني درويش نصه على خلفية نص هوميروس Homère ، وفي بنية مختلفة عنه تماما، بحيث لا يحاول أن يحاكي أسلوبه، ولا شكله، ولا يحاول أن يحوّله من ناحية الموضوع أو الأسلوب؛ لا بطريقة "بارودية"، ولا بطريقة "تحريفية"، بل إنّ تقاليد الكتابة لدى الشاعرين متباعدة زمانيا، ومختلفة ثقافيا، لكن هذا لم يمنع درويش من التعامل مع شاعر إنساني؛ اخترق حدود الثقافة الإغريقية؛ ليصبح نتاجا إنسانيا.

يركز درويش على "هيلين" التي لم يحتف بها هوميروسHomère إلا في أنّها كانت سببا في الحرب، بينما تحتل في نص درويش الواجهة في موعدها مع التاريخ،لتقول بأن حرب "طروادة" لم تقع أبدا، ومن هنا تبقى نتاجا لمخيلة هوميروس Homère أو نتاجا لمخيال الإغريق. حيث إنّ "هيلين" تقول ما لم يقله هوميروس Homère برؤية محمود درويش.

النص الثاني :

قال المسافر للمسافر: لن نعود كما.....

لا أعرفُ الصحراءَ

مهما زرتُ هاجسَهَا

وفي الصحراءِ، قال الغيبُ لي:

اكتبْ!

فقلت: على السرابِ كتابةٌ أخرى

فقال: اكتبْ، ليخضرَّ السرابُ

فقلت: ينقُصُني الغيابْ

وقلت: لمْ أتعلَّمِ الكلماتِ بعدُ

فقال لي: اكتبْ لتعرفَها

وتعرفَ أينَ كنتَ، وأين أنتَ

وكيف جئتَ، ومن تكونُ غدًا

ضعِ اسمِكَ في يدي واكتبْ

لتعرفَ مَن أنا، واذهبْ غمامًا

في المدَى...[1]

لا يستحضر درويش هنا نصا أدبيا، ولكن يتعامل مع واقعة حاسمة في تاريخ البشرية، وهي نزول الوحي على الرسول "محمد" عليه الصلاة والسلام، ويستحضر تفاصيل الحوار بين "جبريل" عليه السلام و"الرسول" الكريم، حينما أمره بالقراءة، فردّ عليه: "ما أنا بقارئ".

فالشاعر لا يكرر التفاصيل بدقائقها، ولكن، يستحضر بنية الواقعة، وفي سياق "حواري" آخر في الصحراء، ومع الغيب، بحيث يشكّل الفعلُ "أكتب" عنصرا حيويا في تحويل القصيدة، وبنائها، في سياق دلالي، تبحث فيه "الذات" عن كينونتها، من خلال فعل الكتابة أو اللغة، وعن "الذات" العربية، من خلال امتداد الصحراء، التي شكّلت هاجسا نفسيا عند العربي.

ومن هنا، تعامل معها الشاعر كـــ "كينونة" في حفريات الإنسان العربي،وانتقالاته: من بداوة الصحراء التي تفتقت فيها القريحة الشعرية، ونطق الشاعر فيها بسليقته، ممتلكا ناصية اللغة، وجمالية القافية، إلى الوحي في عمق الصحراء، ويتحدى العرب في لغتهم، ثم إلى حضارة الكتابة التي يملك بها محمود درويش الانتماء

---

[1]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص.112.

إلى هذه "الكينونة"، ويبحث، من خلالها، عن روح المعنى، ووجوده كـــ "ذات"، من خلال فعل الكتابة وباللغة العربية.

لذلك، فإنّ فعل "أكتب"، في القصيدة، قد حوّل كلّ مسارات الواقعة،وخلّصها من إمكانية التكرار، وإعادة النص، وبهذا، حقّق نص محمود درويش انتماءه،من خلال الواقعة التاريخية، والقرآن الكريم، كما حقّق ذاته؛ بتفادي الإعادة التي لا تنتج نصا – كما رأينا – وذلك عن طريق فعل الكتابة الذي يمثل مرحلة انتقالية في ثقافة الإنسان العربي. فـــ محمود درويش يكتب، ويمارس فعل الكتابة،فينتج نصا، يتفاعل مع سياقه الثقافي، والحضاري.

يمكننا أن نلاحظ الآن، أنّ النص الأدبي، لا يكتفي – فقط – بالتعامل مع نصوص أدبية سابقة لوحدها، ولكنه، يتعامل – أيضا – مع نصوص أخرى، تدخل في الفضاء الثقافي والحضاري، لينتج المعنى، من خلال التفاعل مع سياقات مختلفة،ومتنوعة، وهذا يطرح إشكالا كبيرا، تتعلّق بمساءلة مفهوم "الانغلاق" الذي تبناه البنويون، وحاولوا التدليل عليه، من خلال "التناصية"، على أساس "التعالقات النصية"، مما يسمح بمحو المؤلف، وإلغاء المرجع.

إن الاقتراب من النصوص، والتعامل معها، بطريقة مباشرة، يسمح لنا بتجاوز حدود "الانغلاق"، على اعتبار أنّ للنص الأدبي قدرةً كبيرةً على التفاعل مع مختلف النصوص، وعلى تجاوز الحدود بين النصوص إلى مدار تفاعل الذوات في سياق "المثاقفة".وعليه،فإنّ "التناصية" تفتح النصوص على التاريخ الإنساني وتستدعيها؛لمحاورة الحاضر، وليس على سبيل الاستدعاء فقط؛ إنّ آليات التناصية إذا ((تخضع لاشتغال الذاكرة، واسترجاع النصوص، والجمل، والصور، سواء كان ذلك بطريقة واعية،أو غير واعية،الصاعدة من عمق التاريخ،أو القادمة من الثقافة المحيطة،وبهذا العمل، فإنّ التناص يوحد/ينظم النصوص (المناصات)، يصيغها (كذا) في

شكل تعالق داخل فضاء نصي جديد.))[1].ولعل "الثقافة" هي التي تنظم هذا الفضاء النصي، الذي يرتبط بخصوصيات معينة، وتأسّس له حدوده الزمنية والثقافية، ليقترب من التراث أو النص الإنساني،كما هو الشأن بالنسبة للمسار التاريخي النصي، وبذلك يمكن أن يكون مظهرا من مظاهر تشكيل الذات وبنائها داخل الفضاء الثقافي، لتعبر عن موقفها من الإنسان والتاريخ والفكر والحضارة والفن.

إنّ حقيقة النصوص، تتجلى في أنها لا تنتج الدلالة إلا من خلال "الحوارية المنفتحة" بين النصوص، وبين الذوات في الآن نفسه، فالأمر لا يقتصر على مستوى البنيات النصية، بل يتجاوز ذلك، إلى ((انفتاح النص على صعيد البناء، يوازيه انفتاح آخر على بنيات نصية، أصبحت جزءا منه. وبذلك، فهو يتفاعل معها، ويحاورها. ومن خلال هذا التفاعل،ينتج دلالة جديدة،وموقفا جديدا من النص،ومن زمنه وتاريخه. هذا الموقف، يقوم على نقد السائد كتابيا وإيديولوجيا، وعلى نقد التاريخ والوعي والواقع، كما يتجلى كلّ ذلك – نصيا – في نصوص أخرى، وفي خلفية الكاتب النصية، أو كما جلاّها النص كبنيات نصية، متفاعل معها، ضمن النص مباشرة.))[2]. إنّ التعامل مع السائد، ونقده، يضع النصوص في سياق النقد الفعال للواقع وللتاريخ، مما يجعل النص الأدبي يتفاعل مع كل الأنساق الثقافية، ليستوعبها داخل نسقه الخاص المتميز، بحيث لا يبقى انعكاسا سلبيا "مرآتيا" مباشرا – كما حاولت النظرة الماركسية الجافة ترسيخه – إنّما يحتفظ بكيانه الأدبي، في الوقت الذي يحاور فيه كلّ الأنساق (فلسفية، جمالية، تعبيرية، معرفية..) الناتجة في إطار فكري وثقافي، دون أن يتقوقع على ذاته.

---

[1]– حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر، مرجع سابق، ص.305.

[2]– سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص.129.

وعليه، تحول "التناصية" النص الأدبي إلى فضاء "مفتوح"،يفتح ((حوارا بين العمل الأدبي، والنصوص الثقافية المختلفة، من حيث التكوين النوعي، والأثر، وكذا يلغي الحواجز بين أصناف التعبير (تشكيلية، حركية، صوتية...) ويربطها بعلاقات جديدة، ويجعل منها وحدة دالة، ويعطيها دلالات جديدة مغايرة للدلالات القديمة التي كانت تتميز بها، ضمن سياقها السابق، وموضعتها في سياق جديد.))[1].غير أننا نختلف – هنا – مع الطرح الذي يركز عليه حسين خمري، المتمثل في تأكيده – في أكثر من موقع – على تحويل النصوص من سياقها الأصلي، وإدراجها في سياقات جيدة، وبذلك، ينتج النص دلالات جديدة.

لا يتعلق ّ الأمر بتحويل سياقي فقط، إنما يتعلق – أيضا – بعملية تحويلية وتفاعلية لإنتاج نص على خلفية نصوص سابقة،ولو ركزنا على هذا التصور،لانحصرت "التناصية" فقط في فعل "الاقتباس" الذي يرتكز على اقتطاع ملفوظ من نص سابق، وإدراجه في ملفوظ جديد، وهذا – بطبيعة الحال – لا يجلّي الصورة الحقيقية لـــ "التناصية" التي تتجاوز المنظور الضيق عند حسين خمري.

ترافقت هذه المرونة في التعامل مع النصوص، مع تغيير مفهوم "التناصية"،وتوسيعه، مما سمح بالانتقال إلى مناخ فكري، جسدته البنوية اللسانية،بتركيزها على "الانغلاق" و"موت المؤلف" و"اختفاء المرجع" تحت ظلال النسق اللساني الصارم، إلى مناخ أكثر مرونة؛يعترف بـــ "انفتاح" ال "نصوص،ويدرك حقيقة الممارسة النصية.لقد ((أتاح هذا المفهوم، الانتقال من الشيفرة اللسانية إلى السيميوطيقية، أو الإيديولوجية بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق، باعتبار النص يشتغل "منفتحا" على نصوص سابقة.))[2]. ولا شكّ أن

---

[1]– حسين خمري، نظرية النص في النقد المعاصر، مرجع سابق، ص.308.

[2]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص.93.

الإقرار بهذا الانفتاح، قد سمح بمساءلة مفهوم الانفتاح، في حد ذاته، ومراجعته بالدرجة الأولى؛ فلم يعد مقتصرا على النصوص لوحدها، بل تجاوزها، مما جعل كثيرا من المسائل تظهر من جديد، وفي سياق مختلف. إنّ تغيّر المناخ المعرفي، سيغيّر – حتما – زاوية النظر إلى القضايا الشائكة المطروحة حول العلاقات النصية، وحول النص الأدبي، في حد ذاته؛ لأنه في "دينامية" فاعلة "منفتحة" على التجدّد والتغيّر والتنوّع. وعلى "التناصية" أن تستوعب هذه "الفسيفساء"، وهذا التنوع المنسجم، في نطاق الثقافة الواحدة، أو تعدّد الثقافات.

إنّ النص الأدبي لا يعرف الحدود الثقافية، ولا الحدود الزمنية؛ إنّه حاضر في كلّ النصوص الأدبية، تفصلنا عن نص هوميروسHomère قرون من الزمن، ولكنه لا يزال يعيش معنا، في حاضرنا، وفي كينونتنا، كما يعيش شكسبير Shaekspeare في وعينا، من خلال "هاملت"،و"ماكبث"،و"عطيل"،كما تعيش في روحنا،وتفكيرنا وفي هويتنا "الصحراء"، بامتداداتها، وتضاريسها، وحفريات حروفها، وأصواتها التي تصدر من أعماقها أصداء القافية وسحر القصيد.

إنّ سحر "التناصية" يلغي الحدود الفاصلة بين الحاضر والماضي، ويخرق سلطة الزمن؛ يفتح حوارا مستمرا لا ينغلق، ما دامت النصوص تنتج في سياقها الأدبي والتاريخي والجمالي، وما دامت تتفاعل مع كلّ هذه العوامل. بهذا الشكل، ينبغي إعادة التفكير في النص الأدبي، وفي تاريخ الأدب، وفي مفهوم الأدب.

في ظل هذه المراجعة، يمكن أن نقدم استنتاجات حول "التناصية" وانفتاح النصوص، ممّا استقيناه من مقدمة كتاب سوفي رابو Sophie Rabau المعنون بـــ "التناصية":

1- لا يشكل النسق اللساني إلا مكونا قاعديا للنص، من ضمن مكونات أخرى أو أنساق أخرى، ينفتح عليها، ويتفاعل معها، وعليه، فإنّ النصوص بطبيعتها

منفتحة، بحيث ينفتح النص على نسقه التجنيسي، ويقيم معه علاقة جدلية، ربما تنتهي – في كثير من الأحيان – بمساءلة النسق و هدمه، وينفتح على نصوص أدبية أخرى سابقة، تنبعث من عمق الماضي، لا لغرض تكرارها، ولكن لغرض قراءتها وتأويلها وإعادة إنتاجها.

ولذا، فإن أي نص أدبي، لا يتشكّل إلا على قاعدة نصوص أدبية، يحاورها ويعارضها ويتجاوزها، في الوقت الذي تبقى فيه الخلفية النصية كظلال شبحية، دون أن يلغيها،بل تقتضي الضرورة استدعاءها،بطريقة مباشرة أو غير مباشرة؛لأنها تمثل،في نهاية المطاف،الخلفية القاعدية لإنتاج النص،ما دام الأدب يتعامل مع نماذج، ومرجعيات قابلة للتكرار، وهذا المكرر يؤثر – حتما – على النص، مما يصنّفه في "إعادة الكتابة"[1]. على أنْ لا يسمح لنا هذا الاستنتـــاج، بتبني الفكرة التي تحاول ترسيخ مفهوم "الانغلاق" من خلال حصر الأدب في((ذاته قبل كل شيء، مع إبراز التباين الأساسي بين الواقع والنص.))[2].تشكل "التناصية" خاصية أدبية، تصنع تاريخية الأدب،من خلال الحوار المفتوح والدائم، كما ((أنّ النصوص الأدبية، تفتح باستمرار حوار الأدب مع تاريخيته الخاصة.))[3]،ومن الطبيعي، أن يؤثر هذا على تصورنا للأدب،بحيث لا يمكننا حصره في جملة من القوانين المحتملة في مشروع البنويين؛ لأن ذلك يتعارض – حتما – مع حقيقته "النصية".

إنّ مجال "التناصية" فضاء مفتوح، ومكتبة نصية ضخمة، لا يمكن حصرها أو تعدادها، ذلك أنّ لها القدرة على التفاعل والتجدد باستمرار، وفي أشكال مختلفة ومتنوعة،فلا تؤمن بالحدود الزمنية،ولا بالأعراف الثقافية الضيقة؛إنها بكل بساطة مكتبة إنسانية مفتوحة، ينظر الأدب عبرها إلى ذاته، وبها يحقّق كينونته، ويصنع

---

[1] – Tiphaine Samoyault,L intertextualité, Nathan 2004 p.58.
[2] - Ibid ,p.78.
[3] – Ibid, p. 13.

تاريخه، من خلال نتاجه النصي. ولكن لا ننسى بأن النصوص ليست كيانات جوهرية مستقلة ومنفصلة، ولكنها محملة بكلمات وأفكار الآخرين، وعلى الخصوص المؤلف.

2- تسعى "التناصية" إلى إلغاء دور المؤلف، كون النتاج الأدبي، عبارة عن تفاعلات نصية،تنطلق من النصوص؛لتصل إلى النص المبدع،ومادام الأمر كذلك،فالمؤلف كـــ "ذات"، لا دور له - إطلاقا - في الممارسة النصية، وإن وجد،فإنّ دوره يقتصر على التأليف بين النصوص، وإدراجها في عملية حوارية مفتوحة،ولذلك سارع البنويون إلى اغتيال المؤلف،أو عزله عن الممارسة النصية؛ لإقرار نصية النص.

إذا عاينّا "التناصية"، كما ناقشناها، فإنّ الأمر يتطلب منا مراجعة محورية لدور المؤلف، وسنرى، مع سوفي رابو Sophie Rabau، أن هذا المفهوم، يطرح إشكال "المؤلف" أكثر مما يلغيه[1]، وبشكل أكثر عمقا، أنّ الأمر يتعلّق بإشكال "إبداعية النص" بالدرجة الأولى. هل يبدع المؤلف نصا، أم يكرر مؤلفا آخرا، على خلفية النص السابق الذي يمارس عليه سلطته، و عليه، لا يستطيع الخروج من عباءته؟.. ويترتب عن ذلك، طرح إشكال "هوية" المؤلف. ما مبرّر وجوده، ما هو دوره؟.. ما هو موقعه داخل الشبكة النصية المتفاعلة؟.. وهل يقتصر دوره - فعلا - على جمع النصوص،وتنضيدها، جنبا إلى جنب، على طريقة تقنية "الكولاج - le collage "

لماذا لا نحاول طرح الأسئلة من وجهة نظر أخرى، وبشكل آخر: على أي أساس يتم الجمع بين نص وأكثر؟.. إذا سلمنا بأن ذلك يتم بنية "التحويل" وبطرق مختلفة، فلماذا هذا النص بالذات، وليس نصا آخر؟.. ما الذي يترتب عن إقامة علاقة بين نص وآخر، هل هي عملية تركيبية - فقط - أم عملية توليدية لنص جديد ؟

[1] -Voir,Sophie Rabeau , L'intertextualité, p. 27.

إنّ مناقشة هذه التساؤلات، تضعنا – حتما – في عمق إشكالية "المؤلف"،بحيث لا يمكننا التفكير في العلاقات النصية دون معالجة موقع المؤلف من العملية النصية، وعلى الخصوص، النصوص السابقة، أو ما نعتناه بفضاء المكتبة المفتوحة، وكيفية التعامل معها.

ينطلق "المؤلف" من رغبة ملحّة، وجارفة في إبداع نص متميز، وفي الآن نفسه،تحرّكه إرادة قوية في مقاومة النصوص السابقة، والتخلّص من هاجس تكرار الآخر، وهاجس تسلط النص السابق على كتابته، لا سيما إذا كان رهينة كاتب بعينه، يرهن ثقافته، ويتسلّط على وعيه وذوقه، ورؤيته، فيكون لزاما، والحال هذه، أن يتخلّص من ربقته وعبوديته، بما تتيحه له الإمكانات النصية، والاحتمالات الأدبية؛لكي ينتج "نصا" يمثّله في نهاية المطاف،ويبرز خصوصيته النصية،وهويته،بوصفه كاتبا يرسم طريقه بنفسه.

إنّ "المكتبة المفتوحة" على مصراعيها، تطرح أمام الكاتب قائمة من النصوص،لا حدّ لها، ولربما تثبّط عزيمة المؤلف أكثر مما تحفزه: فما الذي يمكن قوله بعد كل الذي قيل؟.. هل يمكن أن يكون مبدعا إلى جوار العمالقة، يكتب نصا يتجاوز به أو يقارب فيه هوميروس Homère أو بروست Proust أو فلوبير Flaubert أو أي أديب عالمي؟.. ينبغي التسليم بهذا الخيار القدري، وهو هاجس "المكتبة المفتوحة"، إذ لا يمكن إنتاج أي نص خارجها، حتى وإن اعتقد المؤلف أنّه ينتج نصا يماثله، فهل يدخل هذا الأمر في دائرة الاستحالة؟

يتعلق الأمر بكيفية التعامل مع هذه "المكتبة المفتوحة"، ويتموقع داخل فعل القراءة قبل كلّ شيء، ثم يقيم علاقة حميمية تفاعلية مع نصوص محددة؛ يختارها انطلاقا من ذوقه الشخصي، وتصوراته الخاصة، التي تعبر عن وجهة نظر نابعة من تطلعاته واطلاعه على التراث الأدبي، مما يجعله يطرح إشكال التعامل مع هذا النتاج

الأدبي الذي ينحدر من الماضي السحيق، ومدى فعاليته في راهن المؤلف. فماذا يمكن أن يقدمه هذا النص أو يضيفه إلى راهن الكتابة، وإلى الواقع؟

يحاول المؤلف أن يتخذ موقفا، ويعبر عنه، من خلال استدعاء نصوص معينة،ومحاولة ترهينها بفعل العملية التناصية، وعليه، فإنّه يضعها أمام المساءلة التي تصل إلى حد "المعارضة"، و"المناقضة"، و"التحريف"، ويمثل هذا – حتما – رؤية واضحة المعالم بالنسبة للمؤلف؛ يفتح من خلالها حوارا مستمرا مع تاريخيته، وراهنه؛ ليؤكد هويته وكينونته؛ من خلال البحث عن معنى الكينونة الذي لا يقبع في عمق الماضي، ولا ينبجس من الحاضر، ولكنه يتشكل من خلال الاستمرارية المفتوحة التي تسخرها "المكتبة المفتوحة" لإنتاج المعنى و توليده.

إنّ الذات تنتج الدلالة، من خلال هذه العملية النصية المفتوحة، و ((مفاد ذلك،أن الذات تنتج الدلالة النصية، انطلاقا من "خلفية نصية" تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة، وفي مراحل متعددة. هذه الخلفية النصية يمكننا تمثيلها بـــ "النص" القابع في دواخل كل واحد منا، وهو عند البعض ثابت، وعند آخرين متحول ... لكن هذه "الخلفية النصية" تطفو على سطح النص من خلال رغبة الكاتب أو عدمها، لكنها تطفو، وتتجلى على شكل "بنيات نصية" يستوعبها النص، ويوظفها لسعيه إلى إنتاج الدلالة.))[1].ولكن، هل البنيات النصية، لوحدها، كافية لإنتاج الدلالة؟.. وهل يبقى هذا النص يمارس سلطته حتى على مستوى اللاوعي؟

يشكل موقف المؤلف عنصرا قاعديا ومحوريا في توجيه الدلالة، وإنتاجها، بحيث لا يقتصر الأمر على البنيات النصية التي يتجاوزها؛ لينفتح على حاضره؛ ذلك أن هذا الموقف، هو نتاج الراهن الذي ينبثق منه المؤلف، ونتاج سياق معرفي وثقافي متولد من عمق المجتمع، وبهذا تمتزج رؤية المؤلف بالواقع، وتولد منه في الآن نفسه، رؤية للعالم؛

---

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي. مرجع سابق، ص.34.

تعبر عن طموحات المجتمع وتطلعاته. إنّ المهمة الأساسية للمؤلف تتمثل ((في التقاط "الأفكار الكبرى"، ورؤية الخيال الجمعي لعصره، بالإضافة إلى الأصوات التي تعبر عن ذلك، ومحاولة تمثيلها في نصه بإخراج ديـــناميكي، تتفاعل عناصره في علاقة تبادلية تؤجج الحوار.))[1].يتحوّل النص إلى فضاء مفتوح، تتحاور فيه الذوات، وتعبر عن نفسها بلغاتها الخاصة،ومن خلال تواصل الشخصيات وتفاعلها،تتولد رؤية العالم،والخطاب الروائي وحده القادر على استيعاب كلّ هذه التفاعلات والتحولات والتقاطعات. إنّنا نخرج من النصوص لنلامس الخطابات، ومنه من "التناصية" إلى "التخاطبية"، بحيث تتحول النصوص إلى ممارسة خطابية داخل المجتمع، وفي إطار منظومة ثقافية؛ تهندس النتاجات اللغوية الواردة في شكل خطابات.

3- هل يعد المرجع – فعلا – عنصرا خارجيا ودخيلا عن النص الأدبي،وعنده، يكون من الواجب عزله؟.. وهل تحيل النصوص على ذاتها فقط، بحيث نقتنع بأن الأدب ينشأ من الأدب، والنص يتوالد من نصوص سابقة؟.. تدفعنا هذه الأسئلة إلى بناء جدار سميك، بين الواقعة النصية والواقع، إذ لكلّ منهما حقيقته المنفصلة عن الأخرى؛ الأولى: لغوية خالصة، والثانية: مادية، ولها علاقة بالواقع المادي، وبهذا الفعل، نكون قد رسخنا – من جهة ما – انفصال اللغة عن العالم المادي؛ ولكن، أليست اللغة تمثيلا لهذا العالم؟.. أليس، في كثير من معطياتها، رؤية خاصة أو موقفا من هذا العلم في كلمات أو جمل أو نصوص؟.. هل يمكننا – فعلا – الفصل بين اللغة ورؤية العالم الذي نسكنه أليست اللغة في كينونتها محاولة تفسيرية تهدف إلى التعبير عن وعي الذات بكينونتها، ووجودها داخل العالم الذي تبحث عن معناه؟

[1] -Kathy Sabo et Greg Marc Nielsen , Critique dialogique et post modernisme, Etudes Française, vol 20 n 1, 1984, p. 80.

قد يكون من تحصيل الحاصل التأكيد على أنّ "التناصية" انفتاح يكاد لا يعرف نهاية،ولكن،ينبغي التأكيد، من خلال العنصرين: (1 – 2) أنّ هذا الانفتاح، يتجاوز حدود النصوص إلى الذوات، حيث يقيم المؤلف عملية حوارية، يعبر فيها عن موقفه من النتاج السابق،عن طريق قراءة واعية؛يؤول فيها ويصوغ رؤيته في نصه،وبذلك تكون "التناصية" تأويلا للنصوص، ومحاولة لفهم تاريخها.

إنّ النصوص تعبر عن رؤية صاحبها، وموقفه من العالم، ولذا، فإنّها ترتبط – بطريقة مباشرة – بما تحيل عليه،وتعمل على تمثيله؛ أي: توجد علاقة بين العالم، وتمثيله في النص، بحيث لا يمكن الفصل بينهما بأي حال من الأحوال، ما دامت العلاقة التناظرية راسخة؛ العالم يحيل على النص، والنص يحيل على العالم. ولكن، علينا ألا ننسى، بأن هذه الرؤية للعالم، هي رؤية ورقية؛ تتشكّل من خلال قراءة متواصلة لعالم "المكتبة المفتوحة"، وتتشكّل – أيضا – من دينامية التأويل المنفتح على السيرورة النصية المتفاعلة.

تتأسس "التناصية" على عمليتين محورتين، منهما تنبثق رؤية المؤلف، وهما: "القراءة"، و"التأويل"، ولعل لهذا أثرا حيويا في إنتاج المعنى الذي لا يستقر في نص المؤلف، ولا في النصوص المتفاعل معها، ولكن في الدفق المتواصل الذي لا يسمح بإدراك الحدود الفعلية الفاصلة بين المؤلف والمكتبة التي تبقى الخلفية الفعلية لإنتاج أي نص.

نخلص إلى أن العملية التناصية، تنبي على عناصر محورية تكوّن كينونتها، تتمثل في:

1- المكتبة النصية المفتوحة التي تشكل الأرضية القاعدية للتعرف إلى النصوص والاتصال المباشر بها، ثم محاولة التموقع داخل الشبكة النصية.

2- التعامل مع النصوص، عن طريق فعل "القراءة" و"التأويل"، وفق رؤية واضحة للمؤلف،تعبر عن علاقته بالنصوص السابقة،ونظرته لماضيها وحاضرها، وعلى هذا الأساس، يحاول إقامة عملية تواصلية (حوارية) بين النصوص، بغض النظر عن الفوارق الزمنية التي تفصل بينها. ومن التفاعل بين "الذوات"، تولد الرؤية الفعلية للعالم، بوصفها تركيبا.

3- إنتاج النص، وتوليد المعنى من هذه الديمومة المنفتحة على النصوص، وعلى العالم.

ولكن، هل تظل هذه الرؤية ورقية؟.. وهل العالم هو عالم الكتب لوحدها؟

أولا: إنّ توليد المعنى، لا يقتصر على النصوص وحدها، كون الدلالة هي نتاج التفاعل بين الذات والنصوص؛

ثانيا: إذا سلمنا بأن النص يتركب من مزيج من الخطابات الاجتماعية المتفاعلة المخصبة[1]فإن الأمر يتطلب انفتاحا على الواقع، وامتلاك معرفة وافية عن المجتمع، بكل فئاته وأطيافه، يتسنى للمؤلف — من خلاله – بناء رؤية موحدة، نابعة من التفاعلات الاجتماعية؛ أي: الانفتاح عن السياق الثقافي والاجتماعي اللذين ينتج في ظلهما النص، وفيهما يتم تلقيه.

قد نتساءل مجدّدا: ما الذي يجعل مواقفنا تتغير، ونحن نتعامل مع النصوص؟.. هل يكون مع النصوص لوحدها؟ حين ندرك أنّ السياق السوسيو – ثقافي يؤدي دورا حيويا في تشكيل الرؤية، وفي إنتاج النصوص، وتلقيها، بل وفي إنتاج المعنى، ثم نصل إلى طرح هذا السؤال: هل تقتصر "التناصية" على النصوص الأدبية فقط، أم تنفتح على فضاءات نصية أخرى؟

[1] -Voir,Anne Claire Gignoux, Initiation a l intertextualité , p. 12.

منذ البداية، وإلى غاية هذه النقطة، حصرنا النقاش داخل إطار النصوص الأدبية، ويحقّ لنا – الآن – السؤال الآتي: ألا توجد إمكانية لتقاطع الخطاب الأدبي مع خطابات أخرى تختلف عن جنسه ؟.. لا نستطيع الإجابة عن السؤال إلا من خلال التعامل النصي الكلي؛ أي: من خلال الثقافة، بوصفها شبكة نصية مفتوحة.

3- النص الكلي- السياق الثقافي:

لا يمكن التفكير في أي نتاج نصي كان: (أدبي، فلسفي، نقدي، تاريخي..) خارج نطاق المنظومة الثقافية المتفاعلة مع الواقع الإنساني، بحيث لا يدرك هذا الواقع إلا من خلال بنيات منظمة، يعمل السياق الثقافي على إنتاجها وتفعيلها في الآن نفسه، في أشكال تعبيرية مختلفة ومتنوعة؛من أبسط الأشكال المتعلقة بالحياة اليومية إلى أعقد الأشكال الترميزية والأدبية،وعليه،فإنّ كلّ نتاج إنساني،يرتبط بهذه المؤسسة،وهكذا ((فإنّ الرواية، أو الإعلان الإشهاري، أو المقالة العلمية، أو الخبر الصحفي، أو التلفزة، مرتبطة كلّها بثقافتنا. غير أننا نعرف مقامات اجتماعية أخرى، ونعرف – بالتالي – أنماطا من النصوص، تحيل على عصور أخرى من ثقافتنا، أو على ثقافات أخرى بصفة عامة. وهذا يظهر، في الواقع، من ارتباط الأساطير والخرافات، وبعض النصوص الشعائرية، والحكايات الشعبية، والقصص، ونصوص أخرى من هذا القبيل، بثقافة معينة، وعصر معين. إنّ وجود علاقات اجتماعية أخرى، ووجود وغياب بعض المؤسسات، واستعمال علاقات ومواضعات أخرى، هي التي تقف وراء أفعال لغوية أخرى، وتقف – بالتالي – وراء أنواع أخرى من النصوص.))[1]. تتموقع "الذات" في عمق المنظومة الثقافية، ولا تستطيع إدراك العالم إلا من خلالها، ولا التفكير بدون منظوماتها التي تهيكل وتؤطر النتاج الفكري المعبّر عن وعي الذات بواقعها الراهن،

[1]- فان ديك، النص بنياته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النص، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين)" تر. محمد العمري، المغرب. إفريقيا الشرق، 1996. ص.76.

وبعدها التاريخي. لذلك، فإنّ "الذات" لا يمكن أن تدرك كينونتها ووجودها في إنتاج المعرفة، إلا من خلال تموقعها في منظومة من العلاقات المتفاعلة، القائمة على "دينامية الفعل التواصلي".

يرتبط إنتاج النصوص، – أساسا – برغبة "الذات" الملحة، في إقامة علاقة ما مع ذات أخرى،وتحاول أن تتبادل معها الهواجس والطموحات والهموم والتطلعات؛أي: تتبادل معها الرؤى والمواقف والتصورات. لذلك، يمكننا أن نموضع "التناصية" في لب العملية التواصلية، إذ، ما الذي يسعى إليه المؤلف، من خلال البحث عن أشكال مختلفة من العلاقات بين النصوص؟.. ألا ينطلق من هاجس البحث عن ذاته، من مسافة موقعها مع الآخر؛ فيحاور "الآخر"، بحثا عن ذاته في امتدادها في راهنها الذي تبحث عنه باستمرار، وبهذا، تكون "التناصية" حركية حوارية متفاعلة بين "الذوات" في خضم العملية التواصلية المفتوحة على "الآخر" باستمرار.

لا ننسى حقيقة هذه "الذات"((المتكلمة التي تتحاور باستمرار مع الآخر، حتى في لحظات الصمت، هذه الذات التي تعتبر مركز وهم، وخيال، تأتي اللغة؛ لكي تخلخله وتفقده التوازن؛ فيعيش زمن انفلات كلمته، ولحظات استعادتها، على أن الكلمة التي تتلفظ بها الذات ليست ملكا خاصا لها؛ فالمادة الخطابية تتصف بالخصوصية، بالقدر الذي تتصف فيه بالعمومية. إنّها مبعثرة في ما هو اجتماعي، وما هو استشهادي، وما هو سجالي، وفيما هو متقارب ومتباعد، تبعا لضغوط العوامل الاجتماعية.."[1].إنّ مشكلة "الذات" الأساسية، تحصر في تشكيل وعيها وموقفها من هذا الوعي الوهمي.. إنّها تبحث عن كينونتها في الوقت الذي لا تدرك فيه ضياعها وتشتتها، حين تدّعي امتلاك لغتها الخاصة، وامتلاك أدواتها التعبيرية المبدعة، أو تدّعي

---

[1]– فلاديمير ريزنسكي، باختين والمسألة الإيديولوجية، تر. عبد الحميد عقار و حسن بحراوي، مجلة علامات، ع.6 1996 .صفحة الويب www.saidbengrad.com

ملكية نصها الذي تنتجه. إنّ اللغة نتاج "جماعي"، كما أن النص الأدبي نتاج "تاريخي"، تكاد تفقد فيه الذات المبدعة حضورها وموقعها، وتعمل "التناصية" على انتزاع سلطة المؤلف، ومركزية الفعل الإبداعي، لتموقعه في دوامة التشتت في "نصوص" أخرى، و "ذوات" أخرى.

لذلك، تقتضي الضرورة ترسيخ الفعل التواصلي "الحواري"، لتبحث "الذات" عن مكوناتها الضائعة في "الآخر"، أو في مختلف الخطابات المبعثرة والمشتتة، على امتداد تشتت الذات وتنوع الآخر، في لا نهائيته الخطابية.

إن تكوين "الذات" مرتبط بآخر يسكنها، بحيث يصبح هذا الآخر جزءا من كيانها، وتكاملها، ومعه، تشكل "الحوارية" شرطا أساسا، تستكشف فيه الذات عالمها،وتصنع فيه وعيها،وموقفها،وديناميةتفعِّيل السيرورة الثقافية فيها. لا يمكن((أن نفصل إشكالية التواصل عن الحوارية، بوصفها سيرورة ثقافية؛ يتداخل فيها الفردي والجماعي، والطبائع الخاصة والعامة تداخلا يجسد حقيقة الحوار بين الأفراد من جهة،وبين الثقافات من جهة أخرى.))[1]. يمتزج الفردي والجماعي في أصوات متعددة، تنتج خطابات متعددة: موحدة ومشتتة، متقاربة ومتباعدة، وربما تكون متنافرة إلى درجة التصادم ،دون أن تعدّ لاغية. إنّها تؤمن بمبدأ الاختلاف والتعدد،ومبدأ الآخر القابع في كل ذات باحثة عن انسجامها داخل الشتات المبثوث في منظومة ثقافية موحدة، إنّه مبدأ "اللغة" التي لا تعرف سوى الاختلافات داخل نسق ما،أو داخل بنيات تنظم الوعي،وتفسر الواقع،دون محاولة نقله وتكراره،ولفهمه من خلال إعادة إنتاجه في عوالم فنية وجمالية؛ يصعب حصرها في نظام واحد ثابت قار.

---

[1]- أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، مرجع سابق، ص.183.

يتميز الخطاب الأدبي بخصوصيات فريدة، تجعله أكثر قدرة على استيعاب هذه التحولات، وتجاوزها في الآن نفسه؛ إذ لا يكتفي بتكريس المنظومة الثقافية بكل مكوناتها، بل يعمل على مساءلتها، وربما تدميرها، من خلال استيعابها، وتفكيكها ونقدها، وفضحها،فـ ((الخطاب الأدبي بعامة، والشعري بخاصة، يتجاوز العوالم التي حددتها له الشكلانية الروسية؛ ليدخل في حوار مع معارف إنسانية أخرى، تأخذ في حسبانها أنّ المهمش في الثقافة، يسهم في تلوين المعنى، وبخاصة ما وقف عليه في الأدب الكرنفالي الذي يتمرد على السنن اللساني، والقوانين الدلالية. ومن ثم، يصبح نقدا ساخرا لمؤسسات الثقافة الرسمية.))[1]. إنّ التمرد على قوانين اللغة، هو شكل من أشكال التمرد على الثقافة، وعلى التاريخ، والواقع، وعلى المؤسسات الرسمية التي ترفض "الآخر"، وتعمل – جاهدة – على إقصائه، وعزله، وإسكات صوته.

لقد أدرك ميخائيل باختين M.Bakhetine أهمية "الحوارية" في بناء النص الأدبي، وعلى الخصوص، في النص الروائي الذي يتأسس على تعدّد الشخصيات والخطابات، وتباين الرؤى والمواقف، وتشتت الأصوات، وتناغمها في سمفونية بوليفونية؛ يمكن أن نطلق عليها "الرواية المتعددة الأصوات" أو الرواية "الحوارية" التي انبثقت من كتابات "دوستويفسكي – Dostoievski" الروائية.

خصص باختين Bakhetine كتابا لدراسة الرواية البوليفونية، بعنوان: "شعريات دوستويفسكي"، ويقرّ الكاتب – من البداية – بأن التعامل مع أدب "دوستويفسكي" لا يعني بالضرورة التعامل مع مؤلف أو أديب يؤلف روايات وقصصا فقط، ولكن مع سلسلة من الفلاسفة أو جملة من المفكرين، لأن عمله يظهر في شكل "فسيفساء" من البناءات الفلسفية المستقلة والمتعارضة التي تتصارع وتتصادم في أصوات شخصيات متعددة؛ تعبر عن هذه الرؤى داخل الفعل السردي، بحيث يمنح

---

[1]– أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، مرجع سابق– ص.180.

الشخصية حريتها في ابتكار خطابها الخاص. إنّ الشخصية تخلق ذاتها، من خلال ابتكار خطابها، ولا يظهر المؤلف إلا من خلال رؤية تركيبية ناتجة عن الفعل "الحواري"[1].

يخصص باختين Bakhetine كتابا آخرا،بعنوان: "أعمال فرانسوا رابلي" ويلحقه بـــ "الثقافة الشعبية في العصر الوسيط والنهضة"، يحاول فيه الربط بين كتابات "رابلي"Rablais ، وحقيقة عصره، مركزا على الصراع القائم بين الثقافتين: الثقافة الشعبية، والثقافة الرسمية الوسيطة[2]: بحيث تعمل الثقافة الرسمية على تهميش الأخرى، بفرض منظوراتها الخاصة. يحاول "رابلي"Rablais تدمير المشهد الثقافي لعصره، ومحاولة بناء رؤية جديدة من زاوية "المهمش"، رغبة في قبول المتعدّد. تشتمل ((المهمة الأساسية لرابلي على تدمير المشهد الرسمي لأحداث عصره، وإلقاء نظرة جديدة عليها، وتسليط الضوء على تراجيديا أو كوميديا العصر، من زاوية الجوق الجماعي الشعبي الساخر في الساحة العامة.))[3]. كان "دوستويفسكي"Dostoievski يحاول البحث عن فلسفة تستوعب كلّ الأصوات، وايديولوجيا تختصر كلّ التناقضات، وتصهر كلّ الفوراق في البعد الكرنفالي الذي تتجاور فيه كل الفئات الاجتماعية، وكل الثقافات، وتتحاور في محفل بهيج، تتصاعد منه كلّ الأصوات – جنبا إلى جنب – دون إقصاء أو تهميش، ولكن بقبول الآخر بكل اختلافاته.

كان رابلي Rablais في نفس التوجه،يعمل على استكناه المهمش، وتفعيل رؤية جديدة نابعة من الثقافة الشعبية، كآخر حاضر في وعي الذات، يتطلع إلى الشرعية والاعتراف به. ولكن، ألم يكن دوستويفسكيDostoievski و رابليRablais يؤسسان لكتابة جديدة وأصيلة، تبحث عن الهوية، وتؤمن

---

[1] -Voir,Mikhail Bakhtine , La poétique de Dostoïevski, traduction de Isabelle Kolitcheff,Paris,éditions du Seuil, 1970, p. 33.
[2] -Mikhail Bakhtine, L œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,Paris,éditions Gallimard ,1970, p. 433.
[3] -Ibid, p. 434-435.

بالاختلاف؟ يجب أن نعترف بأن ((الكتابة الأصيلة فعل إبداعي وحواري، لا ينبثق من ثقافة رسمية مطلقة ومعطاة سلفا، بل إنّه يقع خارج حدودها، ويعبر عن رؤيا مغايرة وجديدة للهوية، ويفتح آفاقا جديدة للتواصل، من أجل بناء أخلاق للاختلاف، وقبول الآخر، ومحاول الإقناع بدل الإكراه.))[1].يدخل النص الأدبي في عملية حوارية مفتوحة مع مختلف النتاجات النصية، وغير النصية؛ فالحدود بين الأدبي وغير الأدبي واهية،لا يمكن تحديدها بمعايير محددة،أو قوانين صارمة قابلة للتجريب،ولا يرجع ذلك فقط، إلى عجز الطروحات النظرية أو ضعف الأدوات الإجرائية، ولكن إلى طبيعة النص الأدبي في حد ذاته، طبيعة منفتحة قابلة للتفاعل مع أي نتاج إنساني،سواء أكان حاضرا، أم يمتد من أعماق التاريخ.

إنّ النص الأدبي، وهو يتشكل من مكونات لسانية مادية، ومن مكونات نصية وثقافية،يمتلك القدرة الفاعلة على تجاوز كلّ هذا لحظة انبنائه: يتجاوز اللغة، ويتجاوز النصوص الأدبية، يعارضها ويفتتها، ويتجاوز الأنساق الثقافية، ويعمل – جاهد – على تفتيتها،وتدميرها،وخلخلتها من داخلها،من خلال نقدها،وكشف سلبياتها،وبذلك: لا يتعرف النص الأدبي المتمرّد بأي نسق قار، وثابت، فرحلته مفتوحة نحو التغيّر والتجدد إلى ما لا نهاية.

ولعلّ ذلك يتحقق فعليا، بعملية التناصية بين النصوص، كما بينا، ويتحقق بالحوارية، كما بينا كذلك، مع مراعاة الفارق الموجود بينها. ولا تهمنا الفروقات الموجودة بين التناصية؛ كونها محصورة بين النصوص، وبين الحوارية التي تتجاوز النصوص إلى نطاق الفعل الثقافي والتفاعل الاجتماعي؛لإبراز الرؤى،وتصادمها،وتقابلها، دون تهميش أو إقصاء. المهم هنا، أنهما يشتركان في خاصيتين جوهريتين:

---

[1]– أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، مرجع سابق، ص.177.

1- الخاصية البنائية: إذ كلّ نص ينبني على قاعدة نصوص سابقة، وكل نص ينبني على خلفية تعدد الأصوات، وتشكل الرواية عملا فريدا قادرا على استيعاب التعدد والتنوع، ولهذه الخاصية، أطلق باختين Bakhetine على الرواية اسم "الرواية الحوارية"، على خلاف الرواية ذات الصوت الواحد الذي يهيمن فيه السارد الواحد الأوحد العليم بكل شيء، السارد الإله. إنّ الرواية واحد متعدد أو متعدد يبحث عن الواحد، ولكنها، في نهاية المطاف، ملتقى تقاطع كلّ الخطابات في تحاورها، وتفاعلها.

2- خاصية الانفتاح: إذ تسمح بانفتاح البنيات النصية على البنيات الخارجية عن نطاقه، بحيث تندمج النصوص، في دينامية التفاعلات التاريخية والاجتماعية للذات المنتجة للدلالة، في سياقها الثقافي، أين تنتج وعيها من خلال خطاباتها المفتوحة على الواقع، وكيفية تفسيره وفهمه؛ حتى يتسنى لها اتخاذ موقف، وتشكيل رؤية للعالم الذي تسكنه، وتحاول استيعابه، وتجاوزه في الآن نفسه.

يتلازم انفتاح النصوص مع انفتاح الذات في سياق ثقافي، يؤمن بالتعدد وقبول الآخر، وتشكل هذه المماثلة، في حد ذاتها، دليلا ملموسا على تفاعل النص، وارتباطها بسياق ثقافي ما،وقبول التعدد يعني: تدمير فكرة التمركز على الذات،وعلى النسق؛فالذات ليست واحدة، وكذلك النص الذي لا يختصر إلى نسق واحد منغلق صارم، هو النسق اللساني، فالنص لا مركز له مادام مفتوحا، ومادام كذلك، فلا يمكن للمعنى أن يكون قابعا خلف النص، هناك في الظل، ولا يمكن أن يلاحق ظل بنية مجردة؛ يتمظهر من خلالها، بل بالعكس، إنّه مبعثر على فضاء النص المفتوح، ومبثوث في شبكة العلاقات المتفاعلة بين مختلف الأنساق: (الفلسفية، والمعرفية)،يحاورها مرة،وينسفها مرات.

وإذا كانت النصوص الأدبية، في جوهرها، منفتحة، فكيف تقرأ؟.. أبصرامة الأدوات اللسانية العلمية التي حققت انتصارات باهرة في الدرس اللساني، والتي لم

تدرك من النص إلا كونه بنية منسجمة، ومتماسكة، تشكل نسقها، وتنتج معناها منها، وإليها، أم بالرجوع إلى حقيقة النصوص؟

لقد وقع البنويون في تناقض صارخ، لما حاولوا قراءة النص قراءة داخلية "مغلقـــة" نابعة من النص ذاته؛ لأنهم أهملوا مكوّنا داخليا من مكوّنات النص البنائية،وهو "الانفتاح"، لذا، يجب الاعتراف بذلك، ويجب قراءة النص الأدبي، في ظل هذا التعدد؛ فالنص موجه إلى ذات أخرى، تستقبله وتتفاعل معه، وتتلقاه في سياقات،ربما تكون مختلفة.

ولعل هذا هو الشرط الأساسي للقراءة؛ فبمجرد أن ندرك بأن هذا النص مختلف، نكون قد وضعنا القدم في قراءة النص؛ لأنه مفارق للذات التي تستقبله،وموجه إليها.

تكون القراءة – إذا – شبكة نصية متفاعلة، تتقاطع فيها النصوص وتتداخل،لتحرير الطاقة الإبداعية للنص، بفعل "التأويل"، وإنتاج الدلالة الموجدة بين "بنية" النص، و"القارئ".

الفصل الخامس

النص الأدبي و التأويل و المعنى المتعدد

إن النص الأدبي مزدوج أو مضاعف، فهو كتابة وقراءة[1] في الآن نفسه بحيث لا يكون تصور وجود النص كفعل للكتابة إلا من خلال فعل دينامي للقراءة المنفتحة على التاريخ ،و المجتمع، و الثقافة ،و كل النتاج الإنساني، فالمؤلف يتعرف إلى الماضي بوصفه نصا و يعايشه حاضرا من خلال محاورته والتفاعل معه و التموقع داخله أيضا برؤية خاصة يشكلها عن حاضره وتاريخه، ليس المجتمع والتاريخ إلا نصوصا تنكتب بفعل القراءة ،يعايش فيها ((المؤلف التاريخ بطريقته في الكتابة من خلال قراءة المدونة الأدبية السابقة و الآنية، و ينكتب المجتمع داخل النص))[2])و لذا لا يمكننا الفصل بين هذين المكونين الذين يشكلان الماهية الفعلية للنص الأدبي بوصفه نتاجا لغويا فاعلا و متداخلا في الآن نفسه.

إن التفاعل شرط أساسي في بناء النصوص،كما بينا ذلك في الفصل السابق وعلى الخصوص تفاعل النصوص فيما بينها من خلال تأسيس علاقات حوارية سواء داخل النص الواحد،أو علاقات بين النصوص بحيث تسمح بفتح أفق يستوعب الماضي و الحاضر. يسهم التناص في فتح أفق لقراءة النصوص وإعادة إنتاجها بما يلاءم وجهة نظر المؤلف،و استجابة لمعطيات ثقافية ومعرفية تغير حتما منظور المؤلف للنصوص الأدبية،و لوظيفة الأدب وحتى للتاريخ و الواقع،وذلك لن يتأتى إلا من خلال استيعاب النصوص وفهمها وتأويليها وإدراجها في علاقات معينة تسمح في نهاية المطاف بإنتاج نص يحمل في جوفه كل النصوص السابقة.

إن النص إنتاجية في نظر كريستيفا Kristeva،وكل ((ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان و العاملة على تحريك ذاكرته التاريخية.وهذا يعني أنه ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبه داخلها بواسطة اللسان؛ وبهذا المقدار فقط

[1] - Julia Kristeva , Recherches pour une sémanalyse, p. 114.
[2] - Ibid, p. 121.

يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللساني))[1]وتنكشف ازدواجية القراءة و الكتابة في عمق العملية التناصية كما بينا في الفصل السابق، ففعل الكتابة يقتضي من المؤلف التفاعل مع نصوص السابقة،وصهرها وفق رؤيته الخاصة أو قراءته الخاصة المشحونة بتأويلاته الفردية لهذا النتاج، ولذا تكون التناصية بمثابة عملية تأويلية تتحول إلى نص بهدف إنتاج المعنى و توليد الدلالة.

غير أن المعنى الذي ينتجه النص لا يظهر إلى الوجود إلا بفعل القراءة التي تستنطق النصوص وتكشف عن خباياها العميقة أو دررها المكنونة،لتصل إلى المعنى الحقيقي الذي يقصده المؤلف ويتعمد إخفاءه في غالب الأحيان،وبهذا الاعتبار يتحول فعل القراءة إلى لعبة للتخفي بين المؤلف والقارئ بحيث يختبر المؤلف إمكانيات القارئ ومدى قدرته على الوصل إلى باطن المعنى.

إن القارئ هنا لا يسهم بتاتا في إنتاج المعنى بطريقة أو أخرى.بل يصبح مستقبلا سلبيا، أو مستهلكا للمعنى دون أن يتحسس الجماليات الشكلية للنص الأدبي، ودون أن يدرك العمليات البنائية المتفاعلة داخل الفضاء النصي.إن النص الأدبي يفترض تلقيا خاصا نظرا لخصوصيته،و على القراءة أن تدرك هذه الفوارق الجوهرية،وتعمل على إبرازها وتفكيكها وتأويلها في سياق تفاعلي تشارك فيه ذات القارئ كطرف فاعل في إنتاج النص و تحديد أبعاده، لأن النص يوجه إليه مباشرة على أساس اتفاقي؛أي هناك حلف ضمني بين مؤلف النص و بين متلقيه، والقراءة تنشأ من هذا الحلف، و تحدد آلياتها داخله، و في ظله تستقبل النصوص وتتفاعل معها انطلاقا من قاعدة الحوارية كما سنبين لاحقا في تفصيلنا لفعل القراءة و إنتاج المعنى.

---

[1]-جوليا كريستيفا.علم النص، مرجع سابق، ص14

1-النص والقراءة:

توجد علاقة وثيقة و متلازمة بين فعل إنتاج النصوص وبين فعل تلقيها،لأننا في واقع الأمر نعايش ثقافة نصوصية تجعلنا لا ندرك العالم و ما يحيط بنا إلا من خلال ما تنتجه النصوص بوصفها مصدرا للمعرفة، ونافذة مفتوحة على الحاضر و الماضي بحيث تسمح للذوات أن تدرك كينونتها الفعلية،فالنصوص تتولد من ذوات و تتوجه نحو ذوات أخرى بهدف مد جسور التفاعل والتواصل بين مختلف الثقافات.ولهذا لا يكتب النص لذات محددة و بخصوصيات معينة، وحتى وإن سلمنا بذلك فإن ذوات أخرى لا محالة تختطفه، و لا تكون بالضرورة من زمن معين أو من ثقافة مخصوصة.

إن النص إنساني يخترق الحدود الجغرافية والسياسية،وينسف الاختلافات الثقافية الإيديولوجية والفكرية- دون أن يلغيها بطبيعة الحال-لأنه يـؤمن بالاختلاف و التعدد، اختلاف الثقافات وتعدد الذوات،وقدرتها على التـواصل والتـفاعل لإنتاج ذاتها أساسا،و لإنتاج المعرفة عبر بوابة إنتاج المعنى، ننتج نصوصا لأننا نبحث عن المعنى، ونقرأ نصوصا لأننا نبحث عن المعنى أيضا.

إن القراءة بهذا المعطى مغامرة مفتوحة للبحث عن المعنى واستكشاف كل الإمكانات المتاحة التي يمكن أن يطرحها النص بوصفه فرضية مفتوحة وقابلة للتفاعل مع أي إمكان يشكله القارئ،و يطرحه نواة محورية لبناء الـمعنى، ولهـذا فالقراءة مفتوحة و متعددة، و ((يشهد على ذلك و يؤكده تعدد القراءات و تنوعها.إنه بخلاف النص العلمي لا يعرض لمفاهيم مجردة تقتضي حيادا، و إنما يقوم بتصريف مصور لانفعالات لا تستهويها سوى الوضعيات الإنسانية بكل تنوعاتها))[1]،الواقع أن طبيعة النصوص هي التي تفترض طرقا خاصة للقراء بحيث تسمح بإمكـانية الـتعدد

[1]- سعيدبنكراد. التأويل بين إكراهات التناظر و انفتاح التدلال،العدد 21 2004 .صفحة الويب www.sainbengrad.com

و الانفتاح،فالمؤكد أن النص العلمي لا يقبل إمكانات متعددة لتفسيره، و التعامل معه لأنه يتعامل أساسا مع محتوى الخبر أو المعنى الظاهر بالدرجة الأولى و لا يترك مجالا للالتباس.إن النص العلمي إخباري بالدرجة الأولى خلاف النص الأدبي الذي يعتمد على اللعب على مختلف الأشكال اللغوية و الجمالية، ولذا فإن المحتوى يتراجع إلى حد يفقد فيه كينونته، بحيث يصبح الشكل هو المحتوى الفعلي الذي يتولد من التفاعلات الوافدة من نصوص سابقة و من ثقافات عميقة تتحاور فيما بينها،و تتقاطع و ربما تتصادم دون إقصاء، إنها الحوارية بكل أبعادها و تشكلاتها.

يختلف النص الأدبي جذريا عن النص العلمي ، ولذلك فإنه يستلزم طريقة خاصة في التعامل معه و تلقيه، و على القارئ أن يدرك هذه السمة الجوهرية بحيث يكون نقطة لتقاطع كل النصوص،وذاتا متعددة مفتوحة على كل الاحتمالات مثله مثل النص،و عليه فـــ((إن النص مصنوع من كتابات مضاعفة،وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع في حوار،ومحاكاة ساخرة وتعارض،و لكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر،إنه القارئ))[1]، تتحول العملية إذا إلى شبكة من التفاعلات النصية.

فالنص هو نتيجة لنصوص متعددة،و القارئ ما هو في واقع الأمر إلا شبكة مفتوحة و دينامية من النصوص،إذ يتعامل مع النص حسب خبرته بالنصوص السابقة التي يستقيها من ثقافته أو خبرته الخاصة،يحـ .دث كل هـ .ذا داخل جسد الكتابة،فـــ((حوار النصوص يتم داخل جسد الكتابة من حيث إن الذات يمكن التعامل معها على أنها شبكة نصية معقدة واعية و غير واعية تنتج نصا هو عبارة عن نسق سيميائي دال يتفاعل مع التلقي الذي هو بدوره شبكة نصية تتداخل فيها المقصديات.إنه ملتقى لعلاقة الباث بالمتلقي من جهة و علاقة الخطاب بالسياق من

---

[1]–رولان بارت،هسهسة اللغة، مرجع سابق، ص 83

جهة أخرى))[1]، بهذا المعطى يشكل القارئ نتاجا نصيا بالدرجة الأولى ليس لأن النص موجه إليه و كفى،و لكن لأنه مكون نصي يتفاعل إلى جانب المكونات الأخرى، و عليه يسهم بطريقة مباشرة في إنتاج المعنى و ليس في كشف أسرار المعنى.

إن الاستراتجيتين مختلفتان، فبينما تنطلق الثانية من افتراض مسبق يقر بوجود معنى ثابت و وحيد في النص الأدبي،يعمل المؤلف على إخفائه بحيث يدفع القارئ إلى مغامرة الاستكشاف،و الغوص في الأعماق لإماطة اللثام عن الدر المكنون، فإن الأولى تنطلق من قاعدة التعدد و الاختلاف،ولا تؤمن بوجد مركز ثابت و معنى واحد و إلا كيف نفسر قراءاتنا المتعددة للنص الواحد عبر العصور،و بطرق و بأدوات متنوعة تجعلنا تكشف لنا عن حيوية و دينامية النص الواحد المتعدد في الآن نفسه.

و لذلك فـــ((إن مفهوم المعنى الثابت و الوحيد للنص الأدبي هو الذي خلق عبر العصور ذلك البحث الدائم عن حقيقة النص،وقاد أيضا إلى الاعتقاد بأننا قادرون على بلوغ ما يتطابق تمام التطابق مع ذلك المعنى الذي كان في ذهن الكاتب قبيل و أثناء الكتابة بينما الذي كان يحدث على الدوام هو احتدام التأويلات و تصادمها.و لم تتوقف النصوص أبدا عن أن تكون قابلة في كل الظروف و اللحظات التاريخية لأن تقرأ و تؤول بأشكال جديدة،و مختلفة عما سبق.وإنه ليبدو أن ليس هناك قوة مهما علا شأنها يمكن أن تمنع من استمرار قراءة و تـــأويل الـــنصوص بأساليب جـــديدة واستنتاجات مغايرة في الحاضر والمستقبل))[2]،المؤكد أن المعنى الثابت يتعارض أساسا مع طبيعة النص الأدبي، ربما قد يصدق ذلك على النص العلمي التي يتوجه م2باشرة إلى القارئ بوصفه مستقبلا و ليس متلقيا،ولا يفتح مجالا للقارئ للتدخل و التفاعل، في حين((أن الأدب هو في الواقع سيرورة إنتاجية تفاعلية غير

---

[1]- أحمد يوسف.سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ص184

[2]- حميد لحميداني. القراءة و توليد الدلالة،المركز الثقافي العربي،ط.1 2003 ص 242-243

خاصة بجانب دون الآخر، أو على الأصح هو تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة، لا عن طريق *التحكم و الهيمنة التامة* و لكن عن طريق *التفاعل*. و هذه الأطراف هي المؤلف و النص و القارئ))[1]،تشكل هذه الأطراف القاعدة المحورية لقراءة النص الأدبي، فالمعنى لا يوجد في ذهن المؤلف، و لا حتى في جوف النص،و لا تطلعات القارئ الباحث عن الحقيقة، إنه موجود في التخوم بينهم بوصفه إمكانا أو مشروعا قابلا للتحيين في لحظة القراءة.

و من هنا لا يملك المؤلف أي سلطة على القارئ و لا حتى على نصه الذي ينتجه، بل بالعكس يفقد سيطرته عليه حين الانتهاء من إنجازه، و ثمة يصبح تحت مجهر القارئ الذي لا يحق له فرض سيطرته على النص و إسقاط أهوائه و عواطفه، أي لا يحق له امتلاكه ليرى نفسه فيه بل عليه أن يرى نفسه من خلاله ويدرك ذاته ليتجاوزها.

ينطبق هذا الأمر كذلك على النص بحيث لا يبقى بنية منغلقة على نفسها و إلا لما أمكن تفعيل دور القارئ،و تحرير طاقته الدلالية، إن المعنى يتشكل إذا خارج أسوار النسق و ليس داخله كما كان يتوهم البنويون،ومن ه نا يح قق الن ص كينون ته و امتداد((بنيته، و القارئ أيضا أثناء القراءة يكون متجاوزا لذاته.و في هذه النقطة الموجودة خارج الحقلين معا يوجد الأثر الأدبي.إنها نقطة التفاعل التي تصنع النص من جديد،كما أنها تخ .لق بالنسبة لل .قارئ وه .م شخ .صية جديدة تجاوز كينونته السابقة))[2]،بقي لنا التساؤل عن كيفية حدوث هذا التفاعل أو عن نقطة التفاعل التي يتم فيها تجاوز النص لبنيته،و تجاوز القارئ لذاته خلال فعل القراءة، وكيف يتم اللقاء بينهما ؟هل يحدث هذا داخل النص مادام القارئ استراتيجية نصية؟ أم يحدث داخل

---

[1]- حميد لحميداني. القراءة و توليد الدلالة ،ص.6.

[2]- المرجع نفسه، ص. 3 .

عالم القارئ بعواطفه وانفعالاته، وعليه يصبح فعل القراءة عملية نفسية إسقاطية ؟ للإجابة عن هذه التساؤلات ينبغي تأطير الإشكالية في المحاور الآتية:

1- كيف يمكن للقارئ أن يكون استراتيجية نصية، و النصوص الأدبية معرضة لأن تقرأ في أزمنة متعاقبة،و ظروف تاريخية مختلفة ملونة بأشكال ثقافية قد تكون حتى متباعدة، صحيح أننا لا نقرأ النص الواحد بطريقة واحدة، فـــ ((النصوص الأدبية معرضة على الدوام لأن تقرأ في العصر الواحد قراءات متعددة في الآن نفسه، كما أنها خاضعة أيضا للقراءات المتعاقبة في التاريخ، فمن شأن اختلاف الظروف وعقليات القراء أن يفضي إلى تنوع هائل في أنماط القراءة، وهو ما يؤدي إلى تقديم صور متباينة من حيث تحديد المضامين و القيم الفنية للنص الواحد))[1]، و لعل هذا يتطلب منا أنماطا متعددة من القراء،و منه فإننا نتعامل مع جملة من القراء و ليس مع قارئ واحد مثالي أو نموذجي،فإذا كانت الإليادة أنتجت في عصر ما و وجهت لقارئ مفترض في عصرها، فهل قارئ القرن العشرين متضمن في هذه الاستراتيجية،و قصدية النص القديم بنفسها؟ أي كيف يمكننا أن نوازن بين مقصدية النص ومقصدية القارئ ؟ لا شك أننا نتعامل مع قارئ محترف عليه أن يدرك هذه التفاعلات،و ليس مع أي قارئ عادي.

2- كيف تتم قراءة نص أدبي ؟ ما هي الإجراءات العملية، و الآليات الملموسة التي تساعد القارئ على تلقي النصوص ؟ هل ينطلق من معرفته الخاصة ليقتحم مجال النص أم من النص في حد ذاته بوصف بنية متماسكة و منسجمة ؟

حاولت نظريات القراءة وجماليات التلقي تقديم الأدوات العملية لمقاربة النصوص و إنتاج الوقع الجمالي، لقد كان ظهورها استجابة لمناخ معرفي حاول نقد راهن الدراسات الأدبية التي و صلت إلى طريق مسدود أو مأزق النسق المغلق و تقديم

---

[1]- حميد لحميداني. القراءة و توليد الدلالة ، ص.293.

بدائل تؤمن بانفتاح النص الأدبي على عوالم مفتوحة و ممكنة((لقد نشأت سيميوطيقا التلقي في الستينات ردا على : أ-تصلب بعض المناهج البنوية التي كانت تدعي القدرة على إدراك العمل الفني أو النص في حدوده الموضوعية باعتباره مادة لسانية.ب-تعنت بعض النظريات الدلالية الشكلية الأنجلوساكسونية المنشأ التي كانت تزعم الاستغناء عن كل إحالة على المقام و على الظروف المحيطة بالتداول، و الاستغناء أيضا عن الإحالة عن السياق الذي يتم فيه بث العلامات و الملفوظات (وهو موضوع الجدل حول اعتبار علم الدلالة معجما أو موسوعة).ج-أمبرقية بعض المقاربات السيوسيولوجية))[1]،إن المشكلة الأساسية تنحصر في فعل القراءة في حد ذاته،و عليه لا يمكن حل إشكالات النص الأدبي طالما لم نحل مشكلة القراءة، و لهذا السبب و ضعت القارئ في مركز اهتمامها لأنه ينطلق من البنيات النصية لإنتاج المعنى،لقد وضعت ((جمالية التلقي القارئ في مركز مهم للقيام بتأويل النص الأدبي، أسندت إليه اكتشاف المعنى المتجدد عبر التاريخ،كما أن دور القراءة هو اكتشاف البنيات الشعرية في النص وتحقيق استجابة لها في آن واحد))[2]، لا تكون الاستجابة نفسية و حسب بل تنتقل إلى فتح مسارات تأويلية.

3- كيف يحدث هذا الانتقال من الاستجابة إلى التأويل، أو بعبارة أخرى كيف ينشأ فعل التأويل متلازما مع عملية القراءة،وكيف ينتج المعنى من خلال عملية التأويل ؟هل هناك تأويل واحد للنص الأدبي عند فعل القراءة أم هناك احتدام لتأويلات متعددة ؟ وإذا سلمنا بتصارع التأويلات فكيف يستطيع القارئ ترجيح قراءة على حساب قراءات أخرى، ووفق أي معيار يحسم و يحدد بحيث يقطع سيل الدلالات المفتوحة ؟

---

[1]- إمبرتوإيكو. ملاحظات حول سيميائيات التلقي ترجمة محمد العماري.علامات عدد10 سنة 1998. صفحة الويب www.sainbengrad.com

[2]- حسن ناظم. مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص. 135.

ألسنا هنا أمام مفارقة، إذ كيف نسم النص الأدبي بـــتعدد و الدلالات و انـــفتاحها و في الآن نفسه نقر بضرورة تحيين قراءة واحدة منسجمة مع البنيات النصية ؟

ليست القراءة في نظر إمبرتوأيكو Umberto Ecoعملية للبحث عن المعنى بحيث تفترض وجود مركز ثابت للنص و لكنها فرضية تسقط سيرورة من التأويلات، و الحاصل ((أننا لسنا أمام قراءة كلية لأننا لا نفترض وجود مركز ثابت للنص، ولا نفترض و جود قصدية مولدة قادرة على بناء عالم مطلق الانسجام و قادرة على التحكم في كل تطوراته الممكنة.إن النص يتمرد على خالقه،و بعض الانسجام يوجد في ذات القارئ،و القراءة لا تبحث عن معنى بل تسقط سيرورات تأويلية هي نتاج فرضية للقراءة، ما يطلق عليه إيكو اطوبيك.وهذا الطوبيك لا يشكل معطى موضوعيا يجب التعرف عليه، إنه يشير إلى إمكانية خرق النسق الأصلي و استبداله ببناءات تعيد النظر في العلاقات التي تتسرب إلى ذهن القارئ مع القراءة الأولى))[1]، لا تكون هذه السيرورة من التأويلات فوضوية واعتباطية بل تكون منظمة في شكل منسجم في شكل بناءات منظمة تنطلق من النص، ولذلك يعد تودوروف Todorov فعل القراءة بمثابة عملية بنائية و لكن لا ينطبق ذلك على كل النصوص كما سنرى.

توجد عدة أنماط من القراءة في نظر تودوروف Todorov غير أنه يخص نمطا واحدا دون غيره،و هو قراءة النصوص التخييلية الكلاسيكية أو النصوص التمثيلية لأنها الوحيدة التي تتم في شكل بناءات،لأن النص لا يحاكي الواقع بل يخ لقه من جديد و يعيد بناءه عن طرق فعل الحكي، وعلى هذا الأساس يكون فعل القراءة محاولة لبناء عالم تخييلي قد يتطابق مع العالم التخييلي للمؤلف،و قد يتخلف عنه تمام

[1]- سعيد بنكراد. التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال،مجلة علاماتـــ عدد21 2004. صفحة الويب www.sainbengrad.com

الاختلاف وفقا لما تقتضيه الشروط السوسيو ثقافية والنفسية للقارئ،ومدى استجابته للنص وكيفية استيعابه و فهمه.

تنتج النصوص التخييلية عالما حكائيا بكل معطياته و مكوناته، حيث يعمل المؤلف على توصيف هذا العالم في كل تمظهراته وديناميته من خلال آلية السرد بأحداثه وشخوصه،ويوفر المعلومات الكافية التي تساعد القارئ على إدراك هذا العالم لا كما هو،و لكن كما يتصوره القارئ في ذهنه، وفي هذه الحالة نكون أمام ازدواجية لعالمين تخييلين و ليس عالما واحدا. تعود هذه الازدواجية إلى النص في حد ذاته بحيث يستحضر نوعين مختلفين من الوقائع يقترح تودوروف Todorov تسميتهما ب :الدلالية و الترميزية،و بذلك تتحدد العلائق بين العالمين التخيليين على أساس هذين النوعين من الوقائع قياسا إلى مؤلف الحكي والقارئ و فقا للمخطط المبسط:

1- حكي المؤلف 4- حكي القارئ

2- عالم تخييلي يستحضره المؤلف 3- عالم تخييلي يبنيه القارئ

تتحدد العلاقة في شكلين :

أ- العلاقة بين حكي المؤلف و العالم التخييلي الذي يستحضره، و بين العالم التخييلي للقارئ و حكيه(1و2 /3و4) وهي علاقة دلالية تعتمد على الوقائع الدلالية التي يستحضرها النص في شكل معلومات ضرورية خاصة بالأحداث المسرودة التي تساعد على فهم النص ،وهنا لا مجال للتعارض بين العالمين.

ب- العلاقة بين عالمي المؤلف و القارئ (2و3) بحيث يكون الانزلاق من المؤلف إلى القارئ الذي يتجاوز المعطى الأولي،وينتقل إلى تأويل الوقائع الترميزية الموجودة في النص، بحيث ينتج عوالم المعنى من خلال فعل التأويل، وهنا ينفلت القارئ ببناء عوالمه الدلالية الخاصة التي لا تعرف نهاية مغلقة.إن هذه العوالم لا نهائية لأن فعل البناء

مستمر،كما يريد النص في حد ذاته انطلاقا من الفراغات الموجودة،أو عدم كفاية المعلومات التي يتعمد المؤلف إخفائها أو حذفها لمقتضيات فعل الحكي هذا من جهة،و من جهة أخرى يسمح الإجراء التأويلي باستمرارية فعل القراءة دون أن ينقطع سيل التأويلات بحيث تتعدد البناءات بتعدد القراء.

انطلاقا من هذه المعطيات يستنتج تودورف Todorov بأن فعل البناء تيمة نصية في النصوص التمثيلية دون غيرها، مما يجعلنا نتساءل عن مصير النصوص الأخرى: هل فعل البناء مكون أو تيمة في كل النصوص الأدبية؟

يعترف تودروروفTodorov بوجود نصوص لا تدفع أساسا على تشكيل عملية بنائية وهي في الغالب نصوص أدبية غير تمثيلية،مثل الرواية الحديثة أو النصوص الشعرية[1]،وعليه تطرح الإشكالية من زاويتين :

أ–وقوع توردورف Todorov في الانتقائية بتركيزه على النصوص التمثيلية هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكننا أن نستقرئ إحالة ضمنية مفادها أن لكل نمط من النصوص طريقة خاصة في كيفية قراءتها، وكيفية التعامل معها، غير أن تودرورف Todorov لم يتساءل إذا كنا نقرأ كل النصوص التمثيلية الكلاسيكية بنفس الطريقة.

ب– مدى فعالية هذا الطرح في صياغة تصور شمولي لفعل القراءة، يتعلق بكل النصوص الأدبية، و في هذه الحالة علينا أن نأخذ بعين الاعتبار خصوصية ك ل نص و نراعي التصور الشمولي للنظرية التي تحاول صياغة آليات عملية في قراءة النصوص وكيفية التفاعل معها ، و منه نكون أمام اختيار صعب كما يستشعر بارث Barthes ((إما أن نضع كل النصوص ضمن بوتقة واحدة من أجل البرهنة، أي نساوي بينها تحت مجهر العلم اللامبالي، أي إجبار هذه النصوص على أن تصبح النسخة التي سنشتق منها لاحقا كل النصوص.وإما أن ننظر إلى كل نص لا في خصوصيته بل في

[1] - Voir,T.Todorov.La lecture comme construction in Poétique de la prose ,1978 Edition du Seuil, Paris p 175/187

لعبه، أي قطفه–قبل قول أي شيء عنه–من خلال الإبدال الـ–لامتناهي للاختلاف و إخضاعه إجمالا لتنميط مؤسس أي إلى التقويم))[1]،ولكنه ينتصر في نهاية المطاف لصالح متعة النص ومغامرة المضاجعة الجنسية.

لا نقارن هنا بين بارث Barthes و تودرورف Todorov و نحاول إثارة أيهما أكثر عملية: الانتصار للنص أم للنظرية إن للنظرية حضورها و كيانها و يتجلي في نظرية القراءة التي تتطلع بهذه المهمة، و لبارث Barthes هيامه العشقي بالـــنص و لذا فما يهمّنا هنا هو كيف تتحول القراءة إلى مكون أساسي في إنتاج المعنى وكيف يعتبر القارئ مكونا فاعلا من النص و في النص ليشارك في هذه العملية.

و على الأساس يمكننا أن نعتبر مفهوم بناء العوالم الممكنة مدخلا حيويا. في معرفة كيفية تعامل القارئ مع النص الأدبي. حينما ينفرد بخصوصياته لبناء عالمه الخاص. انطلاقا من عالم النص. متكئا على ديانمية الفعل التأويلي، و غياب الإحالة المرجعية إلى واقع محدد.لا يعني هذا بالضرورة بأن العوالم الممكنة لا تحيل على الواقع نهائيا،و لكنها بناء افتراضي يتكئ على الفعل التمثيلي للنص الأدبي،أو العنصر التخييلي الذي ينبني عليه فعل القراءة،وفي هذه الحالة ((يمكن القول إن الدلالة ليست معطى جاهزا يوجد خارج العلامات وخارج قدرتها في التعريف و التمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء و لا محايثا له، إنه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل، و هو ما يشير إلى أن إدراك الـــكون ليس مباشرا فالشيء لا يوجد في ذاته، بل مثواه الوعي الذي يدركه))[2].إن وعي الذات هو الذي يعطي للأشياء كينونتها،و مدلولها من خلال إنتاج عوالم

---

[1]– رولان بارث. النص المتعدد. ترجمة سعيد بنكراد.مجلة علامات العدد13 سنة 2000. صفحة الويب www.sainbengrad.com

[2]– سعيد بنكراد التأويل و السيميوزيس و القراءة.علامات عدد 10 سنة 1998. صفحة الويب www.sainbengrad.com

محتملة يمكن التعرف عليها و التفاعل معها في ظل سياق ثقافي، و من هنا علينا أن نتعامل مع النص بوصفه نواة معنمية لبناء هذه العوالم التي تبقى محتملة و مفتوحة على توقعات القارئ،و لذلك يعتبر أمبرتو إيكو Umberto Eco النص آلية لإنتاج العوالم الممكنة المتعلقة بالحكاية،وبالشخصيات، و بتوقعات القارئ[1] .

لا يتطلب الأمر تطابقا بين ما يحويه النص1و بين توقعات القارئ التي تظل مفتوحة إلى غاية نهاية عملية القراءة ومرتبطة- بطريقة أو بأخرى- بالإحالة إلى مرجع ما قد يكون الواقع الخارجي،و قد يكون العالم المرجعي الذي يبتنيه النص- و يتخيله القارئ في الآن نفسه، و لا ربما يتجاوزه بحثا عن إمكانية جديدة تشكك أصلا في الافتراضات التي يحاول النص بناءها،و تتعارض معها لتهدمها أو تشوش عليها، وذلك يعود إلى اختلاف التصورات التي تحملها الذوات عن العالم، سواء أكانت ذات المؤلف أو ذات القارئ، و لعل ذلك يسهم حتما في بعث النص من جديد.

و انطلاقا من هذا المعطى فـــ ((إن كل قارئ يستعمل، وهو يقرأ نصا نماذج للانسجام قائمة على تجارب الحياة العامة وخصوصا على قراء سابقين.إن نماذج الانسجام هاته يتم عادة التشكيك فيها، و عادة ما يتم التشويش عليها من خلال قراءة النصوص الأدبية.وعلى هذا الأساس فإن فينومينولوجية قراءة النصوص يمكن وصفها باعتبارها التطبيق الأول لنماذج الانسجام، وباعتبار امتدادها و التغيرات التي تلحق بها باستمرار و ببدائلها في نهاية الأمر))[2]، لا يعني هذا بأن النص في معطاه الأولي مفكك و غير منسجم،و عليه يكون من مهام القارئ الأولى محاولة البحث عن إمكانات للانسجام عليه فرضها على النص،أو اقتراحها انطلاقا من فرضية القراءة، بل ينبغي للمؤلف أن ينطلق أساسا من تصور يبني عليه نصه بحيث يؤسس2ويختار اقتراحا من جملة من الاختيارات الممكنة،و المتاحة ليوجه فعل القراءة دون أن يفرض على

[1] -Voir,Umberto Eco,Les Limites de l interpretation,Paris,éditions Grasset,1992, p .221.

[2]- ماريو فالديس.بصدد التأويل.ترجمة سعيد نكراد.علامات عدد30 سنة 2008،ص40.

القارئ تبني هذا الشكل، بل يفتح المجال واسعا واضعا في حسبانه القارئ ،لا بوصفه ذاتا خارجية، و لكن بوصفهه مكون حيوي داخل الشكل الذي يختاره لتفعيل النص.

ولذا علينا أن ننطلق من فرضية مفادها أن للنص شكله التام و المنسجم و ليس النهائي، ومن ثمة علينا أن نتعامل بمرونة مع مفهوم التام في نطاق المنجز الذي يشعرنا بوجود نص نتعامل معه،ونتفاعل بحيوية مع مكنوناته، نحادثه ويحادثنا يكشف عن نفسه،و يختفي في الآن نفسه في لعبة علينا أن نحترم قواعدها.

يمكننا القول إذا بأن((الأثر الفني هو من جهة موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل كما تصوره المؤلف، و ذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها في عقل المستهلك وإحساسه. وهكذا يخلق المؤلف شكلا مكتملا بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراده هو،لكن،ومن جهة أخرى،فإن كل مستهلك و هو يتفاعل مع مجموعات المثيرات،وهو يحاول أن يرى و أن يفهم علاقاتها،يمارس إحساسا شخصيا وثقافة معينة و أذواقا و اتجـــاهات و أحـــكاما قبـــلية توجه متعته في إطار منظور خاص به))[1]

يفتح لنا إيكو Eco مجالا لأن نطرح سؤالا محوريا: إذا سلمنا بأن المؤلف يفترض تصورا مسبقا ومجسدا في شكل منسجم،فهل يسمح لنفسه بتوجيه القراءة بطريقة مباشرة و تشكيل أفق القارئ بكل معطياته ؟ إن للمؤلف مقصدية ما،و لا ننسى أيضا بأن للقارئ ثقافته الخاصة،وإحساساته الخاصة و أفق انتظاره،توقعاته و تصوراته هواجسه و اهتماماته التي تتسلل وتوجه عملية القراءة؛أي للقارئ مقصدية خاصة تتقاطع مع مقصدية المؤلف.وإذا كان الأمر كذلك فإنه يحق لنا أن نصيغ سؤالا آخرا : من يوجه فعل القراءة؟ المؤلف أم القارئ ؟ الأنموذج الذي يقترحه المؤلف، أم الأنموذج الذي يبتنيه القارئ انطلاقا من عالمة و توقعاته ؟

---

[1]- أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح ترجمة عبد الرحم بو علي. اللاذقية دار الحوار للنشر و التوزيع- ط.2. 2001، ص.16.

إن حصر الإشكالية في هذا الإطار الضيق لن يفضي إلى نتيجة عملية لأنه سيدفعنا إلى محاولة البحث عن المعنى إما في وعي المؤلف و لاوعيه أو في مكونات القارئ وتوقعاته، لذلك يجب تغير زاوية النظر بحيث نضع في الحسبان المكونات الثلاثة التي تؤسس عملية القراءة : المؤلف، النص، القارئ والعلائق التي تتشكل بينهم لا على أساس منطق العلائق الثنائية،و لكن وفقا لمنطق العلاقة الثلاثية، وعليه وجب علينا تحديد المنطلقات التي ينبني عليها تفاعل مكونات فعل القراءة :

1- يمثل النص نقطة انطلاق بحيث لا يفرض أنموذجه على القارئ ما دام للمؤلف تصورا مسبقا للانسجام، وعليه لا يهدف المؤلف في نصه إلى تعين معنى محدد يغلق عملية القراءة،أو يلغيها إن صح التعبير. على النص أن يكون قاعدة لطرح إشكال المعنى عن طريق فتح إمكانات التعدد لا التعيين، و عليه فـــ ((إن الوظيفة الوحيدة التي يمكن الدفاع عنها تكمن في النظر إلى النص في ذاته،وسيكون نتيجة لذلك نصا مقبولا عند القراء الذين ينتمون إلى مجموعة لغوية محددة،و من ثم القيام بتحديد دلالاته الإنسانية لا من أجل تعيين معنى بل من أجل فتح الباب أمام معاني أخرى))[1] أي أن النص يطرح نفسه كإمكان لعملية القراءة.

2- ينطلق القارئ في عملية القراءة لا للبحث المعنى المبطن في النص، ولكن من المنطلق التعددي لصياغة فرضية تتفاعل مع النص،حتى يقيم عملية حوارية تتقاطع فيها فرضيات الشكل المقترح من طرف النص، وتوقعات القارئ و فهمه للوحدة المنسجمة ككيان كلي،إذ يجب التمييز بين المتحقق و الإمكان،بين ((بين المتحقق و الضمني، بين المعطى المباشر و بين ما يتسرب-في غفلة عن الكلمات-إلى النص ليشكل ذاكرة الخطاب وذاكرة القارئ ويرسي قاعدة الحوار بينهما))[2]، لكن ينبغي التأكيد على أن

---

[1]- ماريو فالديس.بصدد التأويل.ترجمة سعيد نكراد.علامات عدد30 سنة 2008،ص30.

[2]- سعيد بنكراد التأويل و السيميوزيس و القراءة.علامات عدد 10 سنة 1998 صفحة الويب .www.sainbengrad.com

الإمكان الذي يطرحه القارئ و يختبره يمكن أن يتحقق كفعل منجز من خلال عملية القراءة، دون أن يلغي الفرضيات الأخرى التي تبقى لا محالة قائمة من جهة، و من جهة أخرى لا بد من ترجيح إمكان على مختلف الإمكانات.

مما يعني أن على القراءة أن تطرح عملا منجزا و منسجما،تماشيا مع النص المنجز المنسجم؛ أي إمكان إلى جانب إمكان بحيث تكون كل الإمكانات مفتوحة في الأفق وقابلة للتحيين من خلال مبادرة القارئ، و تتمثل هذه المبادرة في ((صياغة فرضية انطلاقا من مقصد النص.وتعين أن نقابل هذه الفرضية و مجموع النص بوصفه وحدة عضوية.وليس معنى هذا أن النص لا يسمح إلا بفرضية واحدة و وحيدة،بل معناه بكل بساطة أن كل تخمين يجب أن يمحص-في نهاية المطاف-انـــطلاقا من توافـــقه مع انسجام النـــص الذي يقصي بعض الفرضيات الاعتباطية))[1] التي يمكن أن تكون إسقاطات ذاتية غير مبررة، أو ناتجة عن مفاهيم مسبقة لا علاقة لها بالنص إطلاقا.

3- إذا كان فعل القارئ يصل إلى تحيين فرضية ضمن جملة من الفرضيات بحيث يقترح تصورا لمعنى النص،فلا يعني هذا بالضرورة أنه ألـغى الإمكانـات الأخـرى و استنفذ النص من خلال كشفه لنسق النص، ومنحه مدلولا تعيينيا.إن إجراء من هذا القبيل يحول القراءة إلى سلطة تمارس انطلاقا من قرار حاسم يتخذه القارئ،بحيث لا يكلف نفسه عناء قراءة ثانية،أو حتى الرجوع إلى النص في أي لحظة كانت. أو أي موقف كان.

إن الحقيقة العملية تؤكد بأن النص الأدبي متواجد و موجود و مستمر عبر الزمن من خلال القراءة التي تحييه باستمرار، و لأن القراءة ممكنة فإن النص ((ليس

---

[1]- إمبرتوإيكو. ملاحظات حول سيميائيات التلقي ترجمة محمد العماري.علامات عدد10 سنة 1998. صفحة الويب www.sainbengrad.com

منغلقا على نفسه، هناك أشياء يمكن قولها بصدد أشياء أخرى.إن القراءة هي استيعاب القدرة اللسانية للقارئ داخل خطاب النص.إن هذا الفعل يقدم للقراءة القدرة على التجديد الدائم للنص،و يمنحه أيـــضا انفـــتاحه التـــعددي الذي تحدثنا عنه في الفقرة السابقة))[1]، يشكل مفهوم التعدد قاعدة أساسية لأدبية النص من جهة، و عنصرا حيويا لتحقيق شرعية القراءة من جهة أخرى،و لذلك فإن أي قراءة لا ترسخ هذا المبدأ الحيوي لا يمكن اعتبارها قراءة أصلا،حتى وإن كانت تدعي العلمية كما هو الشأن بالنسبة للقراءة البنوية التي اعتمدت المحايثة مبدأ عم 1ليا لاستكشاف النســـق و الانغلاق شرطا لهوية النص الأدبي.

إننا لا ننفي علمية الإجراء الذي يرجع إلى التقاليد السوسيرية ، و لكننا يمكن أن نقول من منظور آخر بأن المحايثة ((تعود في هذا المجال إلى تقليد قديم سابق على أي مشروع للوصف العلمي للمعنى، و يتعلق الأمر بالهرمنطيقا الدينية القائمة على الوحي.إن المعنى محايث للنص لأن هناك من أودعه فيه- الله أو الإنسان ذلك ليس مهما))[2]، ولذلك لا يمكن اعتبارها وليدة التفكير العلمي الحديث ،بل سليلة التفكير المسيحي الديني الباحث عن الحقيقة المطلقة المستترة والمودعة في تلافيف النصوص الدينية القديمة،وبالخصوص النص الديني المسيحي. وحتى وإن سلمنا بعلمية مفهوم المحايثة بوصفه أداة إجرائية عملية في مقاربة نسق النص بحثا عن المعنى ، فإنه لا يعدو أن يكون وهما من صنيع اللسانين و((ما يمكن تأكيده هو أن الدلالة المحايثة للنص

---

[1]- ماريو فالديس.بصدد التأويل.ترجمة سعيد نكراد.علامات عدد30 سنة 2008.ص 3.

[2]- فرانسوا راستي. المعنى بين الموضوعية و الذاتية.ترجمة سعيد بنكراد.مجلة علامات عدد 13 سنة 2000. صفحة الويب www.sainbengrad.com

هي صنيع من صنائع اللسانين و ستظل هذه الدلالة بكل تأكيد ملتبسة))[1] كما يرى فرانسوا راستي.

لا توجد كما بينا في الفصول السابقة نصوص أدبية مغلقة حتى وإن كانت منجزة و مكتملة البنية ،وعليه فإن ((كل أثر فني حتى وإن كان مكتملا و مغلقا من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة،هو أثر " مفتوح " على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل.و يرجع التمتع بالأثر الف ني إلى كون نا نعطيه تأولا ونم نحه ت نفيذا ون عيد إحياءه في إطار أصيل))[2]،بالمقابل هناك فعلا قراءات مغلقة عملت عبر مسارها التاريخي على حصر النصوص أدبية في أفق ضيق محدود ،سواء أكان تحت مقتضيات الصرامة المنهجية،أو بظلال الإيديولوجيا كيفما كانت، والتي عملت على توجيه القراءة وفقا لمنظور الناقد الذي ظل بمثابة العين التي تقرأ من خلالها النصوص الأدبية.

إن القراءة تعمل على تحرير الطاقة الدلالية للنص الأدبي من خلال تفعيل خاصية الانفتاح بوصفها مكونا نصيا جوهريا. وذلك ((لأن ما يستحق "صفة المفتوح" في منظورنا كغربيين هو الأثر الذي يؤلفه شخص واحد، و الذي عبر التأويلات المختلفة يبقى بنية متجانسة و محتفظا بشكل من الأشكال بهذا الطابع الفردي الذي يعطيه وجوده و قيمته ومعناه))[3]، وبهذا الشكل تكون القراءة عملية تأويلية تأخذ بعين الاعتبار المكون اللساني للنص الأدبي- الانسجام- المتفاعل مع كل المكونات التي يمكنها أن تشكل عنصرا حيويا في العملية التأويلية، و القارئ بوصفه ذاتا فاعلة مشاركة في إنتاج المعنى،أو بعبارة أخرى في إنتاج نصوص موازية ومنفتحة

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- أمبرطو إيكو، الأثر الفتوح ص.16.

[3]-المرجع نفسه ، ص. 40.

هي الأخرى، بحيث يمكن تجاور جملة من القراءات للنص الواحد دون أن يلغي ذلك الكيان الدينامي الذي تتمتع به العملية الحوارية و السيرورة التأويلية.

2- النص و التأويل و المعنى:

يقر رولان بارث Barthes في سياق دراسته لقصة س/ز،بأن النـــص لا مركز و لا بداية له أساسا،و لذلك لا يمكننا أسره في سجن مغلق لمعنى ثابت يسهّل علينا عملية القراءة للولوج إلى عالمه الداخلي الباطن قصد استكشافه و كشفه،إنه((مجرة من الدوال و ليس بنية من المدلولات.فلا بداية له، إنه متعدد الواجهات، ويمكن الولوج إليه عبر بوابات متعددة لا تعد أي منها رئيسة))[1]،المشكلة لا تنحصر في أن المعنى يقبع خلف التراكيب اللغوية وما على القارئ في هذه الحالة إلا تفتيت السطح الظاهر المتكون من الوحدات اللغوية حتى ينكشف المعنى في لحظة إشراقية، بل في أن المعنى غير موجود أساسا في النص بشكل قطعي أو قرار نهائي يمكن أن يتخذه المؤلف أو القارئ أو حتى النص، إنه سلسة من الدوال المتناغمة و المتجانسة والمتنافرة و لربما متناقضة أحيانا دون أن تفرض كيانا لمدلولات ذات حمولة دلالية تمنح للنص معنى محددا.

من هذا المنطلق لا يمكن تحديد منطلقات واضحة المعالم تؤسس فعل القراءة،فكل المداخل مفتوحة و كل الإمكانات مطروحة و متاحة و قابلة للتفاعل مع مجرة الدوال ،مما يتيح للقارئ فرصة لارتياد مغامرة البحث عن المعنى الممكن للنص الذي يتعامل معه و بناء العوالم الدلالية الممكنة.

إن الوقائع الدلالية ((شأنها في ذلك شأن كل الوقائع الأخرى، هي كيانات مبنية وراء ميلاد مفارقة غريبة هيمنت في فرنسا على الأقل منذ عشرين سنة على

---

[1]- رولان بارث. النص المتعدد. ترجمة سعيد بنكراد.مجلة علامات العدد13 سنة 2000. صفحة الويب www.sainbengrad.com

الأبحاث المتعلقة بتأويل المعنى النصي: إما أن المتلقي يكشف عبر إجراءات خاصة عن وجود معنى محايث للنص، و إما أنه يقوم ببنائه و حينها سينفجر هذا المعنى في تعددية لا محدودة و هي تعددية خاصة بالقراء))[1]،و قد تكون هذه التعددية متعلقة بالقارئ الواحد الذي يقرأ النص الواحد في ظروف مختلفة و معطيات معرفية جديدة تعمل على تغيير وجهات نظره و تعديل أفق توقعاته ،و النتيجة هي اكتساب خبرة جديدة تفتح أفقا لقراءة جديدة لنص واحد و لكن تم التعامل معه على أساس تعدد البوابات و المداخل، و لذلك فمن الطبيعي أن تكون التجربة مختلفة و القراءة متعددة لاختلاف التجارب و الظروف المؤثرة فيها سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

و على هذا الأساس ((ليست القراءة إذن معطى تجريديا عاما يمكن الحديث عنه كفعالية واحدة منسجمة في كل زمان و مكان. فلا بد من مراعاة مستويات القراء ومستويات معارفهم وخبراتهم.و القراءة بهذا المعنى أيضا تفاعل دينامي بين معطيات النص و الخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله))[2]، تتوافق المستويات المتعددة للقراء و المعطيات السوسيو-ثقافية مع البوابات المتعددة التي أشار إليها بارث Barthes مما يجعل قراءة أي نص أدبي أمرا ممكنا في أي زمن و في أي لحظة تاريخية و حتى و إن قرئت في مرحلة تاريخية ما، إن تعدد النص الأدبي و تعدد مداخلة هو الذي يجعلنا تقرأ النصوص من جديد ، و هو الذي يجعلها حاضرة معنا تعايش الراهن بوصفه إمكانا ومؤكدة على استمرارية التاريخ فينا بوصفه تاريخا نصيا مفتوحا و قابلا للتفاعل مع أي إمكان و أي احتمال.

و لعل سر خلود النصوص الأدبية كامن أساسا في ه .ذا التعدد المزدوج للنص و القراءة كما أدركته جمالية التلقي التي اضطلعت((بالدور المهم في الكشف عن سر

---

[1]- فرانسوا راستي. المعنى بين الموضوعية و الذاتية.ترجمة سعيد بنكراد.مجلة علامات عدد 13 سنة 2000. صفحة الويب www.sainbengrad.com

[2]- حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة ص. 218.

خلود النصوص الأدبية الفذة،ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية في (تعدد المعاني) الناجم عن عدم إحالة النص على مشار إليه معين، ويكون النص–على وفق ما سبق– محاورا نشطا للقارئ،ويكون القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويله))[1]،و لذلك كانت الأسئلة المحورية التي طرحت في هذا المجال متعلقة أساسا بسؤال المعنى:كيف يكون للنصّ معنى لدى القارئ وفي أيّ الظروف؟ كيف يتم استقبال النصوص؟ كيف تبدو لدى القارئ البُنى التي تحكم عملية تشييد النصوص؟ ثم ماهي وظيفة النصوص الأدبية في هذا السياق.إن السؤال المحوري هنا و الملفت للانتباه:هو كيف يكون للنص معنى لدى القارئ سيما إذا علمنا بأن النص لا يسمح بإمكانية وجود المعنى أساسا في نظر بارثBarthes دون أن نسمح لأنفسنا باستنتاج يقر بغياب المعنى، أو الإقرار بعدم وجوده .

إن القراءة محاولة للفهم،و محاولة للبحث عن المعنى و ((تشتمل بشكل تخطيطي على المراحل التالية:

أ)–البحث عن فرضية دلالية شاملة و اختيارها(إنها البنيات الدلالية الكبرى في لسانيات النص).

ب)–إن اختيار الأساس الدلالي يجب أن يصاحبه اختيار للمنطق الذي يجمع بين حدود النموذج.

ج)–و انطلاقا من اختيار التشاكل و المنطق اللذين يحددان الانسجام يمكن للقراءة أن تعمل على مجموع النص لكي تجعله ذا معنى))[2] و لذلك فإن اعتبار النص الأدبي مجرة من الدوال لا يعني بالضرورة غياب أي محاولة من محاولات التدليل.

---

[1]-حسن ناظم،مفاهيم الشعرية ص. 134.

[2]- ميشال أوتن،سيميولوجية القراءة،ضمن،نظريات القراءة من البنوية إلى جمالية التلقي،تر.عبد الرحمن بوعلي،سورية–اللاذقية،دار الحوار للنشر و التوزيع،ط.1 2003،صص 126 124

إن الأمر يتعلق بوجود لا نهاية من الإمكانات دون ترجيح واحدة عن الأخرى،فالمؤلف لا يضمّن نصه معنى قطعيا و نهائيا،و لكنه يلعب على مستوى اللغة فاتحا المجال للقارئ، و((لهذا لا يمكن القول ببساطة إن المعنى لا وجود له هناك مسارات وكل مسار يبنى انطلاقا من اختيار يقوم به القارئ و لن يكون هذا الاختيار بالضرورة صحيحا.فالسميوزيس شأنها في ذلك شأن الفكر عند بورس فعل ناقص بالضرورة إنها تحتوي في لحظات الإحالة على الضمني و المحتمل والكامن.ولهذا لا يمكن أن تكون تعيينا لمعنى مثبت في الواقعة بشكل نهائي.إن .ها على العكس من ذلك خزان من الدلالات لا ين .تهي فلا جدوى إذن من البحث عن المعنى خارج السيرورات))[1].إن المعنى متعدد لأن النص لا يحيل إطلاقا على مرجع محدد يسمح بإقامة جسور التوافق و التفاهم بين القارئ و النص ، مع علم المؤلف بضرورة هذه القاعدة الحيوية في عملية التدليل، و بذلك يصير المحتمل بمثابة القاعدة الحيوية في إنتاج النص و بناء عالمه الدلالي على شكل مشروع يعمل القارئ على تشكيله،و صياغته داخل دائرة الاحتمال، و ((بما أن المحتمل يلعب على انقسام الدليل إلى دال و مدلول فإنه توحيد للدوال فوق المدلولات المغلقة، إنه يقدم نفسه كتعدد دلالي معمم.و يمكننا القول بأن المحتمل هو التعدد الدلالي للوحدات الكبرى للخطاب))[2]، لا شك بأن غياب مرجع يحيل إليه النص يفتت العلاقة المتينة التي تبني عليها العلامة عن طريق تدمير العلاقة الممكنة و التعسفية في بعض الأحيان،لأن الضرورة الاجتماعية التواصلية اقتضت أن يقابل كل دال مدلولا تعيينيا حتى ولو كانت العلاقة غير مبررة و اعتباطية.

إن العلامة لا تعيين شيئا محددا، و لا تقيم بأي شكل من الأشكال علاقة مباشرة و ثابتة مع أي شيء كان،بل تحل محل الأشياء و تنوب عنها دون تعيينها

---

[1]- سعيد بنكراد.مسالك المعنى -دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية،سورية دار الحوار للنشر والتوزيع- ط.1. 2006 ص. 186.

[2]- جوليا كريستيفا، علم النص ص. 55.

بموجب اتفاق ما أو علاقة ما، و عليه فـــ((العلامة أو الممثل هي شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء ما، بموجب علاقة ما،أو بوجه من الوجوه،إنه يتوجه إلى شخص ما،أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة أكثر تطورا،و هذه العلامة التي يخلقها أسميها مؤولا للعلامة الأولى.هذه العلامة تنوب عن شيء،عن موضوعها.إنها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أية علاقة كانت، و لكن بالرجوع إلى فكرة سميتها مرتكز الممثل))[1]،تتداخل مجمل الوحدات المكونة للعلامة في علاقة دينامية لا تختصر في موضوع الإحالة و لكن في التفاعل الكلي للعناصر المكونة للعلامة.يمكن لأي مكون أن يتحول إلى علامة باحثا عن نمط جديد من العلاقات لا يترك بالضرورة نفس العلامة في ذهن المتلقي،إن العلامة المشكلة في النص لا تـــكون ذاتهـــا لحـــظة القراءة و التلقي، و لذا تمنح إمكان التعدد أصلا في تكوينها و ماهيتها.

كما أن اختلاف العلامة و تعددها يرجـ .ع إلى السـ ياق السوسيو- تقـ-افي و المعطى التاريخي القائم على التنوع الفكري و الاختلاف ((الثقافي الذي تنتمي إليه هذه الأنساق السيميائية حتى تصبح قادرة على الدلالة.فالنار بوصفها ظاهرة طبيعية قد يكون لها ما يعللها من الناحية الفيزيائية أو الكيميائية، و قد تكون رمزا دينيا دالا على عقيدة من العقائد الدينية كالمجوسية التي يعبد أتباعها النار أو المانوية، و قد تكون إشارة داخل إطار من أطر علامات المرور تدل على تحذير المارة و السائقين و منعهم من رمي النار على حافة الطرق أو إشارة في سيارة حاملة لسائل سريع الالتهاب أو رمز للألعاب الأولمبية أو تعني الشبقية الجنسية أو تدل على المعرفة إذا ارتبطت ببرومثيوس في الأساطير الإغريقية أو دالة على العقاب في الثقافة الإسلامية بالنسبة

[1] -Charles Sanders Peirce,Ecrits sur le signe,Trad par G.Deladalle,Paris,Seuil,1978.p.121.

للكفار))[1]،فتكون العلامة مختلفة و متنوعة، بحيث لا يمكنها أن تكون أحادية الدلالة في ظل هذا التنوع.

تبدأ رحلة المعنى المتعدد من((الاختلاف بين العلامة و مرجعها من حيث الاعتباطية يكسبها حساسية و قدرة على إنتاج الدلالة، و ذلك ما كان قد ألمح إليه دوسوسير ضمنيا في محاضراته))[2] ، و عليه لا يمكن للعلامة وفق هذا التصور أن((تنتج دلالة أحادية مكتفية بذاتها يمكن أن تجنب الذات عناء رحلة العذاب عن معنى كلي.إنها على العكس من ذلك بداية العذاب و أصله الأول فهي من خلال سلسلة التمثيلات المتتالية تولد سيرورة تدليلية بالغة الغنى والتنوع.فكل الإحالات ممكنة انطلاقا من فعل التمثيل الأول أي الفعل الذي يضع الماثول ضمن حركة تدليلية تستند إلى المؤول باعتباره العنصر الحاسم في وجود الدلالة وتداولها لأنه عنصر التوسط و القانون الذي تدرك وفقه الأشياء استقبالا.فإذا كنا نتوقف عادة عند نقطة بعينها فهذا التوقف لا يشكل حدا نهائيا بل يستجيب فقط لضرورات نفعية ولن يكون أبدا إحساسا بأن الرحلة قد وصلت نهايتها.))[3]،تتأسس العلامة على المحتمل و تتشكل الدلالة كذلك على محور المحتمل، و الأمر ينطبق على القراءة التي لا تعدو أن تكون محاولة للاقتراب من النص قصد فهمه كما يتمظهر للقارئ من خلال نشاط الفعل التأويلي.

إن القراءة تجربة تعايشها ذات تحاول الاقتراب من أي نص بحثا عن إمكانية لفهم نفسها و تجربتها مع العالم،وعلى العموم فالتأويل هو البحث المستمر عن أمثل شكل للفهم والاستيعاب،على اعتبار أن كل فهم يفتح طريقا إلى التساؤل وإلى تنشيط

---

[1]- احمد يوسف الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة.منشورات الاختلاف الجزائر ط1 2005 صص109-110.

[2]- المرجع نفسه، ص. 129.

[3]- سعيد بنكراد.مسالك المعنى-دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية. ص. 18.

الفكر؛من خلال تحديد العلامات والدلالات وبناء العالم الداخلي للمؤلف و تجربته،ففي أي((نص جانبان:جانب موضوعي يشير إلى اللغة، و هو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة،و جانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف و يتجلى في استخدامه الخاص للغة،و هذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف الذي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته))[1] و لكن مع اختلاف التجارب قد لا تتطابق تجربة القارئ مع تجربة المؤلف، مما يعني أن التجربة التي يبنيها القارئ لا تكون بالضرورة هي التجربة الفعلية للمؤلف،و لا حتى التجربة النصية إن جاز التعبير.

إن التجربة التي يبنيها القارئ ذاتية خاصة بعالمه الداخلي و معرفته بالعالم،و لذلك فإن محاولته لبناء المعنى تنطلق أساسا من هذه التجربة،مما يجعلنا نثير إشكال المعنى،هل المعنى ذاتي، أم موضوعي ؟ لا يمكننا الفصل في هذه المشكلة سيما إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي، لأن ((المعنى في الأدب و التاريخ ليس شيئا موضوعيا تماما و لكنه أيضا ليس ذاتيا،إنه في حالة تغيير مستمر طالما أن العلاقة بين المفسر و الموضوع المفسر علاقة متغيرة في الزمان و المكان))[2]، فلو كان ذاتيا صرفا لا انتفت عملية القراءة و الممارسة التأويلية القائمة على أساس التفاعل بين الذات و النص و التاريخ،و لو كان موضوعيا لا انتفت التجربة الفاعلة التي تفتح الإمكانات الحيوية في الفعل التأويلي.

و لذا فإنه ذاتي و موضوعي في الآن نفسه ما دام ((التأويل هو دائما زحزحة للعلاقات و تغيير للمواقع، و إعادة لترتيب عناصر العلامات فإن ما يضمن سلامة التأويل ودوامه واستمراره في إنتاج الدلالات المتنوعة هو وجود هذا الحد الأدنى

---

[1]- نصر حامد أبو زيد،إشكاليات القراءة و آليات التأويل،الدار البيضاء المغرب،المركز الثقافي العربي،ط.6 2001،ص.21.

[2]-نصر حامد أبو زيد،إشكاليات القراءة و آليات التأويل،الدار البيضاء المغرب،المركز الثقافي العربي،ط.6 2001،ص.29.

المعنوي المرتبط بتجربة حياتية لا تتجاوز حدود الاستجابة للبعد النفعي فيها.و هذا ما يمكن وصفه بالطابع الموضوعي للمعنى))[1] فقراءة النص تحتوي جانباً تأويلياً، وعندما نقرأ النص ابتغاء تأويله، فإننا نمارس قراءة معينة، لها خصوصية معينة، فالقراءة لا تتجه نحو تأويل محدد ولكن لا تحيد عن تأويل يلائمها،بشرط الإقرار باستقلالية النص الذي ((يتحدد ككيان مستقل الوجود من حيث قدرته على الانفصال عن المادة التي تؤثث الكون الإنساني كله- أي عما يشكل الوجه المتصل للكون-فإن سلسلة المؤولات تميل إلى الانكفاء على نفسها وتبحث عن شكل دلالي تستقر عليه.إن النص من هذه الزاوية إذن لا يشتمل على معنى و لا حتى على معاني،و لا يضم بين دفتيه دلالة نهائية كلية أو جزئية بل هو خزان كبير لسياقات بالغة التنوع و التعدد و التجدد. و للذات المتلقية(القارئ) و حدها القدرة على تحيين هذه الدلالة أو تلك ضمن هذا المسير التأويلي أو ذاك ضمن شروط " الانتقاء السياقي " و الظروف المقامية الخاصة بكل فعل قراءة))[2]، و ثانيا الانطلاق من النص ذاته حتى لا يتحول العمل التأويلي إلى عمل ذاتي تلتهم فيه الذات النص و يصبح جزءا من كيانها و عالمها الداخلي، و بذلك تتجاوز النص.

يجب أن ينطلق التأويل من معطيات من النص حتى يكون متسقا،و ((نعني بالتأويل المتسق ذلك التأويل الخاضع لمعطيات القراءة الفردية التي تعتمد على انتقاء عناصر معينة من النص، أثناء جريان تلقي وحداته الدلالية، و إقصاء عناصر أخرى من

---

[1]- سعيد بنكراد. المعنى بين التعددية و التأويل الأحادي.مجلة علامات عدد 13 سنة 2000. صفحة الويب www.sainbengrad.com

[2]- سعيد بنكراد التأويل و السيميوزيس و القراءة، مجلة علامات عدد 10 سنة 1998. صفحة الويب www.sainbengrad.com

أجل إغلاق عالمه الدلالي في معنى محدد يرتضيه قارئ فردي ما))[1]،و بعبارة أخرى النص هو الذي يحدد بشكل ما شروط تأويليه حتى يضع حد لسيولة التأويلات اللامحدودة،و يكبح جموح الذات المؤولة و يحافظ على كيانه في الآن نفسه ليضمن سيرورته و بقاءه.على الذات أن تحدد منطلقها من النص و ضبط المراحل الأساسية للفعل التأويلي، و المتمثلة في:

1- **الوصف أو التوصيف**: هو تحديد مجموع المواصفات والشروط والعلاقات التي تؤسس النص أي تحديد المستوى السيمانطيقي ومعرفة الطبيعة النوعية للكتابة التي ينتمي إليها.

2 – **التفسير**: وهو محاولة إقامة تلاؤم سيمانطيقي جديد في النص لإزالة الغرابة واستعادة أو خلق الألفة المفقودة فيه، بمعنى التعرف على المقامات أو السياقات التي تفيد في فهمه أو تجعله ذا معنى يساعد على إنجاز المرجعية التي ظلت معلقة.

3- **التأويل**: يتتبع التأويل إذن وفق المراحل السابقة حركية المعنى في النص متجها إلى العالم ومستهدفا استخلاص الحقيقة من الفن أو معرفة الباطن من وراء الظاهر. فهو بسط للوسائط الممكنة بين الأدب أو غير الأدب والناس. وإذا كان الكاتب غائبا لحظة القراءة فهو محمول حسابه في التأويل، أي في فهمه من خلال فهم كتابته .

4- **التقويم**: وهو الحكم أو التقدير الذي يأتي في نهاية التأويل، ورغم أنه قد لا يكون صائبا أو شاملا إلا أنه يدفع إلى امتلاك المعنى العميق في النص برمته وتنزيله منزلته ضمن مراتب المعرفة العامة..[2]

---

[1]- حميد لحميداني. القراءة وتوليد الدلالة ص 114

[2]- محمد خرماش،النص الأدبي و إشكالية القراءة و التأويل،مجلة فكر و نقد، عدد 6 ضمن موقع محمد عابد الجابري.www.aljabriabed.net

إن القاعدة الأساسية لكل هذه المراحل متصلة بعنصر حيوي هو تماسك النص بحيث يضع الشروط الأساسية ،فـــ((النص إذا بما هو واضع شروط التأويل،من خلال تماسك عناصره الداخلية المشكلة لوحدته الدلالية،إنما يحاول أن ينـ ظم عملية التأويل و يقلل من هواجس القراء و تخميناتهم،وهو إذ ذاك، يحمي نفسه بما هو غاية المؤول بقدر ما يحفظ فعل التأويل ذاته بوصفه تجربة هرمينوطيقية يخـ ضع لها النص و القارئ و المؤلف))[1] في الوقت الذي نجد فيه أن التأويل يرمي أصلاً من خلال قراءة محددة/نقدية إلى تأسيس وجوده. فنجد أن النص هنا يتجاوز كونه نصاً فقط، كما أن القراءة لا تنصبّ عليه إلا باعتباره كذلك، أي يأخذ النص بداية، شكلاً أسطورياً ذا دلالة داخلية، لا يمكن الكشف عنه إلا بقانون خاص يبرز منطق العمليات التي تربط حزم العلاقات داخله.

و على هذا الأساس يجب التمـ .ييز بين نوعين مـ .ن التـــأويل، تـ .أويل دلالي و تأويل نقدي، ((فالتأويل الدلالي ناتج عن العملية التي بفضلها يمنح القارئ التجلي الخطي دلالة للنص.أما التأويل النقدي أو السيموطيقي فهو ذلك الذي تفسر بواسطته الأسباب البنيوية التي تجعل النص قادرا على إنتاج هذا التأويل الدلالي أوذاك.فكل النصوص يمكن أن تؤول دلاليا ونقديا، غير أن بعضها فقط (و عموما النصوص لتي تضطلع بوظيفة جمالية) هو الذي يسمح بالتدافع بين هذين النوعين من التأويل))[2]يقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل، عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته و البحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء البيضات والفراغات للحصول على مقصود النص وتأويله انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية

---

[1]-عبد الغني بارة،استعمال النصوص و حدود التأويل-في نقد الممارسة التاويلية عند أومبرتو إيكو،مجلة قراءات، جامعة محمد خيضر بسكرة.عدد1، ص165.

[2]- إمبرتوإيكو. ملاحظات حول سيميائيات التلقي ترجمة محمد العماري.علامات عدد10 سنة 1998

والواقعية. ويجعل التأويل من القراءة فعلا حدثيا نسبيا لا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان.

تختلف القراءة في الزمان والمكان حسب طبيعة القراء ونوعيتهم، و طبـ قا لتنوع و اختلاف مقاصد القراء أنفسهم، بحيث لا يحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي،وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ما هو غير محدد، وإثبات ما هو منفي، والتأرجح بين الإخفاء والكشف على مستوى استخلاص المـ عاني عن طريق الفهم والتأويل والتطبيق، فـــ ((النص ليس كذلك إلا إذا كان خزانا لمعاني بعضها من المؤلف و بعضها الآخر هو حصيلة ما تأتي به الذات التي تقرأ وتؤول.بل إن القصديات الثلاث المتعارف: قصدية المؤلف و قصدية القارئ لا تستمد كامل قوتها الإجرائية إلا من الضرورة التي يستوجبها تحديد بؤر المعنى و مظانه الأصلية.و كل بؤرة من هذه البؤر تحدد توجها خاصا في التعاطي مع دلالات النص))[1]، تتجاور القصديات الثلاث : المؤلف،النص، القارئ في العملية التأويلية دون أن يفرض أي طرف قصديته على الآخر بل ربما يصعب في كثير من الأحيان الوصول إلى القصدية الحقيقية للمؤلف ما دام ذاتا افتراضية من صنيع القارئ الذي يفترض تصورا خاصا لمؤلف النص يبتنيه انطلاقا من النص ، و هنا قد تتسع قصدية ((القارئ لتدمر في طريقها كل شيء.بما في ذلك قصدية النص، حينها لا يقو النشاط التأويلي سوى بإدراج النص من جديد ضمن " فوضى" الموسوعة الثقافية الشاملة حيث كل شيء يحيل على شبيهه أو نقيضه كما هو حال بعض التيارات التي لم تر فائدة من البحث عن معنى لا يمكن أن تبوح به لغة مخاتلة بطبيعتها.و قد تضيق هذه القصدية لكي تبنى احتمالات القراءة ضمن

---

[1]- سعيد بنكراد التأويل بين إكراهات التناظر وانفتاح التدلال،مجلة علامات عدد121 2004صفحة الويب www.sainbengrad.com

معطيات النص لا خارجها، أي ضمن السيرورات التي يمكن توليدها من خلال فرضيات متتالية للقراءة.))[1] ، أما فيما يخص قصدية المؤلف فلا يمكن التعويل عليها في العملية التأويلية خشية السقوط في محاولة البحث عن المؤلف الحقيقي للنص بهدف التعرف عليه حتى يتم البحث عن المعنى الصحيح الذي يتعارض مع تعددية النص، و ثراء الفعل التأويلي.

و لهذا السبب فـــ((إن المؤلف لا يشكل في نهاية المطاف ضمانة عليا على التأويل.إن قصدية الباث التي تستند إليها التداولية من أجل تأسيس الوصف اللساني،ليست سوى أمر حدسي.فالمؤلف قد يخطئ أوقد يضللنا.إنه ليس بالضرورة أكثر الناس تأهيلا لكي يستمع لنفسه أو يقرأ ما كتب، و يمكن في أحسن الحالات أن نستحضر كما فعل ذلك سيلفان أورو مبدأ الصدفة الذي يصدق على النص من خلال الإتيان بأكثر التأويلات أهمية))[2]، لكن علينا طرح سؤال المؤلف : هل هو موجود في النص ؟ و إن سلمنا بوجوده، إلى أي مدى يمكننا اعتباره مؤلفا حقيقيا و فعليا للنص؟ و كيف يتمظهر ؟ و في أي شكل ؟

إذا انطلقنا من القاعدة الجوهرية للمحتمل التي يتأسس عليها الفعل التأويلي و التي بموجبها تكون كل قراءة افتراضية و محتملة،و يكون كل قارئ بمثابة ذات مفترضة تتفاعل مع النص للاقتراب منه؛فإن ذلك يسمح لنا باعتبار المؤلف ذاتا مفترضة يعمل القارئ على بنائها بوصفها استراتيجية نصية تتمظهر بشكل نموذجي ((وما دام النص صنيعا (Artefact) يروم تشكيل قارئه النموذجي الخاص، فتقع على عاتق القارئ المجسد مهمة استشفاف نوع القارئ النموذجي الذي يفترضه النص

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- فرانسوا راستي. المعنى بين الموضوعية و الذاتية.ترجمة سعيد بنكراد.مجلة علامات عدد 13 سنة 2000. صفحة الويب www.sainbengrad.com

بواسطة الحدس،وهو ما يعني أن على القارئ المجسد صياغة فرضيات حول مقاصد الكاتب النموذجي لا مقاصد الكاتب المجسد.أما المؤلف النموذجي فهو الذي يوكل إليه تشكيل قارئه النموذجي وذلك على هيئة استراتيجيات نصية، وفي هذه إذن يتطابق البحث عن مقاصد الكاتب ومقصد النص ،ويتجسد تطابقهما–على الأقل– في أن الكاتب (النموذجي) و العمل (باعتباره انسجاما نصيا) يشكلان الهدف المحتمل الوحيد الذي تتقصده فرضية التأويل))[1]، كما يفترض النص قارئا نموذجيا ، فإن القارئ يفترض مؤلفا نموذجيا للتفاعل معه، و التحاور مع ذات أخرى مفترضة يجب أن تكون خارج ذاته و مختلفة، و محتملة في الآن نفسه.

يشكل الآخر المختلف نواة أساسية في إنتاج المعنى على خلفية المحتمل بوصفه ((درجة ثانية للمعنى و كتنقيح للحقيقي سيكون (في المستوى الذي يوجد فيه) القوة التي تكون المختلف l'autre كمؤتلف Même (الاختلاف الزائف، وتمكن من احتوائه داخل الخطاب من طرف المؤتلف باعتباره مختلفا))[2]) إن التأويل محاولة لفهم النص على حقيقته، بل محاولة لإقامة تواصل شامل مع النص، فهو بحث عمّا هو أول وأساسي، بحث عن دلائل تكشف الجوانب العقلانية وغير العقلانية في النص وتوصيف أبعاد هذه الجوانب في ضوء الحاضر، وذلك لدفع القارئ إلى إغفال النص ومواكبة التأويل والانقياد له.

لا تحدد مقاصد النص لوحدها و لا يمكن الوصول إليها بحيث تشكل الغاية النهائية للقارئ، بل يجب أن تتفاعل و تتنوع و تنفتح على إمكانات التعدد في سيرورة لا تتخذ قرارها النهائي في توقيف المسار التدليلي، و لكن على ((الرغم من "تعدد المقاصد وتوالدها" تستجيب من وجوه أخرى إلى مقتضيات الدلالات المفتوحة لدى

---

[1]- إمبرتوإيكو. ملاحظات حول سيميائيات التلقي ترجمة محمد العماري.علامات عدد10 سنة 1998 صفحة الويب www.sainbengrad.com.

[2]- جوليا كريستيفا. علم النص ص 56

بورس السيميوزيس، ولكنها من وجوه أخرى تضفي بعض الغموض على السيرورة التواصلية.ولهذا لا يمكن التعويل على مقصدية المتكلم وحدها في تحديدي المعنى، بل ينبغي أخذ المقاصد الأخرى المتمثلة في مقصدية النصوص و مقصدية القراء في الحسبان))[1]، إن السيميوزيس نشاط تدليلي لا يستقر على معنى محدد للعلامة بل إن كل علامة تحيل على علامة أخرى ، بل يمكن لأي مكون من مكونات العلامة أن يتحول إلى علامة تدل على معنى أخر في سيولة تكاد لا تنتهي[2] ،لأننا إذا تساءلنا عن ((ما هي العلامة في النص ؟ إن الجواب عن هذا السؤال بسيط جدا في الحقيقة.فكل شيء قابل لأن ينظر إليه بوصفه علامة.وإن تنضيد الجمل في أبيات (اطراد مقطعي، تكرار صوتي، أو بكل بساطة ترتيب خطي معين) إنما هو علامة دالة " هذه قصيدة ".و كذلك فإن حضور الجمل الطويلة ليعد علامة.و إن وفرة الصفات و تغير التبئير في القصة و طول النص أو قصره، كل هذا يمكن أن ينظر إليه بوصفه علامة. و إن كل شيء يمكن أن يلاحظ و أن يحدد فهو قابل لكي يصبح علامة سواء كان لا حد لصغره ذريا أم كان معقدا و يتألف من عدد كـــبير من العلامات الأخرى الأكثر صغرا))[3]، و لذلك يبقى الثراء الدلالي عنصرا مكونا للعلامة في حد ذاتها و لذا فمن الطبيعي أن تتأسس اللغة على المحتمل و الانفتاح في الحقل الثقافي للتفكير البشري داخل الفعل التواصلي التداولي الذي ((يجعل من النسق السيميائي و حدة ثقافية يتجلى فيها نشاط السيميوزيس بوصفها دلالات مفتوحة، و لكنها في الوقت نفسه محكومة بنسق من القواعد ندعوه بالسنن، و هومسؤول إلى حد ما عن توضيح معالم

---

[1]- أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار ص108

[2] - Voir,Umberto Eco, Le Signe,Adapté de l Italien par Jean-Marie Klinkenberg.Bruxelles,Edition Labor,1988,pp 251-256.

[3]- آرث فان زويست التأويل و العلاماتية العلاماتية وعلم النص.تر/ و إعداد منذر عياشي. المغرب المركز الثقافي العربي ط.1 2004 ص 45

تخوم التأويل))[1]،لكن رغم التدفق التدليلي للسيميوزيس لا ب1د من أرضية للتحاور و التقاطع بين النص و القارئ و التي تؤطر الفعل التواصلي و تضمن استمرارية النص، فحتى و إن كان الانفتاح متجذرا في الثقافة الإنسانية انطلاقا من فلسفات أسست له ، مثل الفرويدية، و نيتشه((لقد أعتقت الفرويدية الدلالة و جعلتها تنتقل من التقديس إلى التدنيس و من الأحادية إلى التعددية، و من الباطن إلى الظاهر و من الانغلاق إلى الانفتاح و من السر إلى العلن و من المح1ظور إلى المباح.و ق .د استمدت هذه الفلسفة قدرتها على تحرير الدلالة من فلسفات سابقة و لعل أهمها فلسفة شوبنهاور و نيتشه))[2]، فإنه يتوجب ترسيخ النص من جهة كأرضية للانطلاق جعلت أمبرتو إيكو يرجع إلى المعنى الحرفي بوصفه الضامن الفعلي للعملية التأويلية.

---

[1]- أحمد يوسف. الدلالات المفتوحة ،ص 11

[2]- المرجع نفسه، ص .100.

الخاتـــــمة

لا ندّعي، في نهاية البحث، أننا فصلنا تفصيلا في القضايا المطروحة، وأننا أجبنا عن الإشكالات المبسوطة في الفصول الخمسة، خاصة ما ارتبط بالإشكال المحوري المتعلق بالنص الأدبي،ولكن هذا لا يمنع من الخروج بجملة من النتائج،توصلنا إليها، بعد الدراسة والمناقشة، يمكننا حصرها في الآتي:

-إنّ النص نتاج لغوي بالدرجة الأولى، يستخدم اللسان آلية له لبناء نسقه بهدف التواصل، وفقا لمقاصد معينة، واستراتيجيات محددة، تؤطرها سياقات ثقافية ومعرفية؛ تسهم في إنتاج أشكال خطابية، يمكن تصنيفها وتحليلها، ورسم خصوصياتها الشكلية.

ويختلف الباحثون في زاوية النظر إلى هذا النتاج اللغوي، وفي كيفية التعامل معه،انطلاقا من اختلاف منطلقاتهم الفكرية والمعرفية، وأدواتهم العلمية والتحليلية، فإذا كان البنويون مثلا: يركزون على أسبقية النسق في تحديد ماهية النتاج اللغوي، فإنّ التداوليين يعتبرون اللغة استعمالا بالدرجة الأولى وفي سياقات محددة تفي بأغراض تواصلية. وعلى الرغم من الاختلافات، فإنّ محور الالتقاء، يتمثل في اعتبار النص نتاجا لغويا.

- لا يخرج النص الأدبي عن هذه القاعدة أي نتاج لغوي، يستعمل آليات اللسان، ولكن بطريقة مختلفة - تماما - عن طريقة النصوص العادية. تتمثل هذه الطريقة في تدمير كلّ المنظومة العلائقية للسان، وتفكيكها، في محاولة إعادة بنائها من جديد، في شكل علاقات غير مألوفة، تشكلن نسقا جديدا، ومن خلاله يبني النص الأدبي كيانه المتميز والمنفرد.

تتحدد العملية داخل اللغة، بحيث تكون البداية التي ينطلق منها، والغاية التي ينتهي إليها، في آن واحد. وليس يعني هذا أنّه يكررها، ولكن، ليبعث فيها الروح التي تخلّص "الذات" من الرتابة التي يعيشها؛ فتجعلها يدرك العالم بطريقة جمالية.

– ينفصل النص الأدبي عن نسق اللغة، لكنه يقيم معه علاقة جدلية توترية – تصل إلى درجة التصادم أحيانا – وتقوم على أساس التجاور والتجاوز في الآن نفسه،وتكون للنص قدرة كبيرة على التنظيم الذاتي، والتحكم المنظم في آلياته التي يحقّق بها استقلاليته التامة.

– يكوّن النص الأدبي بنية مستقلة، مكتفية بذاتها، وبها يتحوّل إلى موضوع كاف للمعرفة – بتعبير تودوروف – وفي الآن نفسه، يتمظهر، كتجلٍّ لبنية مجرّدة،تعطيه الشرعية الأدبية. وعليه، ينغلق على نفسه، فيصبح هذا الانغلاق خاصية أساسية للنص الأدبي، مادامت العلاقات لا تتحدّد إلا داخله، بناء على مفهوم "المحايثة".

– انطلاقا من هذه المعطيات، كان علينا أنّ نسلّم بأن النصوص "منغلقة" والنصوص الأدبية على وجه الخصوص، وعلينه، يكون التعامل معها، بعزل كلّ ما يمكن أن يكون له علاقة بالنص من الخارج، سواء أتعلّق الأمر بالمؤلف، أم بالسياق الظرفي، أم بالسياق الثقافي الذي تنتج فيه النصوص، و يتم فيه تلقيها، إذ لا توجد حقيقة خارج النص.

– إن الانغلاق، بوصفه خاصية، لا يوجد إلا في تصور البنويين، ولا علاقة له – أساسا – بالنص، وإنّ التعامل المباشر مع الممارسة النصية، ليكشف لنا كثيرا من الحقائق العملية؛ فالنص الأدبي نتاج تفاعلات نصية على مستويات عدة، يطلق عليها جيرار جنيت المتعاليات النصية. كما يقيم النص علاقة مع "الأجناس"، بوصفها نماذج

كلية، ويدخل في علاقة مع نصوص أخرى؛ يتفاعل معها، وينصهر داخلها، في محاولة محاورتها، في كثير من الأحيان.

– إنّ الأدب ممارسة نصية، فلا يمكننا أن نتصوّر أيّ نتاج نصي خارج الشبكة العلائقية للنصوص، ومن هنا، تشكل "التناصية" كقاعدة محورية في بناء النصوص الأدبية، تسمح بانفتاح النص – أولا – على نصوص أخرى، لا تكون بالضرورة أدبية، و– ثانيا – على السياق الثقافي؛ فما يمكن أن يكون نصا أدبيا في ثقافة ما، قد لا يكون كذلك في ثقافة مغايرة.

– يفتح الانفتاح أفقـــا؛ لتفاعل الذات (الذوات)، ولقبول "الآخر"، في نيّة التحاور معه، دون إقصائه أو إلغائه، وهذا ما يعرف عند باختين بـــ "الحوارية" كونها خاصية فريدة للنص الأدبي، وعلى الخصوص "الرواية" التي تنبني على أساس "تعدد الأصوات"، والمنظورات، إنها فضاء مفتوح لتقاطع الذوات، وإنتاج المعنى.

– إنّ "الذات" تنتج النصوص؛ لأغراض تواصلية وبمقاصد استراتيجيات محددة،وفي ظلهما، يمكن تلقي "النص"، وفهمه، عن طريق الوصول إلى المقصديات المتداخلة؛ فالمعنى لا يختبئ كالدر المكنون في عمق النص، ولكنه، ينبجس من التفاعل الموجود بين (منتج النص، والنص، والقارئ)، هذا القارئ الذي يشارك، بوصفه ذات فاعلة، لا يتموقع مستهلكا، ولكن منتجا للمعنى.

إنّ النص متعدّد، فهو لا يقبل القراءة الواحدة، وإنّ أفق القراءات فيه لمفتوح بانفتاح النصوص، وباختلاف السياقات التأويلية. إنّ النص سيرورة تدليلية، تقوم على لا نهائية الدلالة، أو ما أطلق عليه (بورس) ذات مرّة "السيميوزيس".

- إنّ النص الأدبي مرتبط بمشكلة المعنى، كون النصوص لا تؤلف من أجل التواصل أو التعبير أو لأغراض جمالية، فحسب، وإنّما لإعطاء معنى للوجود والأشياء وللكون من خلال فعل الكتابة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

أ- العربية:

- أحمد يوسف،القراءة النسقية و مقولاتها، الجزء الثاني،الجزائرندار الغرب للنشر و التوزيع،ط1 2001-2002

- أحمد يوسف،سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات،منشورات مختبر السيميائيات و تحليل الخطاب جامعة وهران، الجزائر،دار الرشاد للطباعة و التوزيع (دت)

- أحمد يوسف،القراءة النسقية-سلطة البنية و وهم المحايثة،الجزائر منشورات الاختلاف،ط1 200

- أحمد يوسف،الدلالات المفتوحة،مقاربة في سيميائيات العلامة،الجزائر،منشورات الاختلاف،ط1 2005

- أرسطو،فن الشعر،ترجمة و تقديم و تعليق،إبراهيم حمادة،مكتبة الأنجلوا المصرية (دت)

- إلهام أبوغزالة و علي خليل،مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب.ط2 1999

- أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي،اللاذقية-سورية،دار الحوار للنشر و التوزيع، ط2 2001

-جان كوهن،بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الولي و محمد العمري،المغرب،دار توبقال للنشر،ط.1 1996

- جان ماري شيفر،ما الجنس الأدبي،ترجمة غسان السيد،دمشق، إتحاد الكتاب العرب 199

- جوليا كريستيفا،علم النص،ترجمة فريد الزاهي،الدار البيضاء المغرب،دار توبقال للنشر و التوزيع ط32 199
- جون كوين،اللغة العليا-النظرية الشعرية،ترجمة أحمد درويش،المشروع القومي للترجمة،ط2 2000
- حسن ناظم،مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم،بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1 1994
- حسين خمري،نظرية النص في النقد المعاصر(مقاربة سيميائية)نرسالة دكتوراه جامعة قسنطينة،الجزائر،السنة الجامعية 1996/ 199
- حميد لحميداني،القراءة و توليد الدلالة،تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،المركز القافي العربي،ط1 2003
- خالد بوزياني،الصورة الأدبية و خصائصها اللغوية بين البلاغيين و الأسلوبيين،الجزائر،مخطوط رسالة دكتوراه،جامعة الجزائر،السنة الجامعية 2006/ 200.
- خالدة سعيد،حركية الإبداع،بيروت،دار العودة،ط.2 1982
- ديفيد كونز هوي، الحلقة النقدية،الأدب و التاريخ و الهرمنيوطيقا،ترجمة خالدة حامد،كولونيا-بغداد،منشورات الجمل،ط1 200
- رولان بارت،هسهسة اللغة،ترجمة منذر عياشي،حلب،مركز الإنماء الحضاري ط1 1999
- رونيه ويليك،أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي،بيروت،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط2 1981
- زتسيسلاف أورزنياك،مدخل إلى علم النص،مشكلات بناء النص،ترجمة سعيد حسن بحيري،القاهرة،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط1 2003

- فان ديك،النص و السياق،إستقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي،ترجمة عبد القادر قنيني،المغرب،إفريقيا الشرق 2000
- فان ديك ، النص بنياته و وظائفه،مدخل أولي إلى علم النص ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين،ترجمة وتقديم محمد العمري،المغرب، إفريقيا الشرق 1996
- فكتور ايرليخ،ترجمة محمد الولي، بيروت، المركز الثقافي العربي ط1 2000
- سعيد بنكراد،مسالك المعنى،دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية،سورية،دار الحوار للنشر و التوزيع،ط.2006)1
- سعيد حسن بحيري،علم لغة النص، الإسكندرية،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،ط1 199
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي،القاهرة،رؤية للنشر و التوزيع،ط1 2006
- سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي-النص والسياق،بيروت،المركز الثقافي العربي،ط2 2001
- سعيد يقطين،من النص إلى النص المترابط،مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي،ط1 2005
- صلاح فضل،أساليب الشعرية المعاصرة،بيروت،دار الآداب،ط1 1995
- صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص، الإسكندرية،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،ط1 1996
- عبد الرحمن تيبرماسين،البنية الإيقاعية لللقصيدة المعاصرة في الجزائر،القاهرة،دار الفجر للنشر و التوزيع،ط.1 2003
- عبد الله إبراهيم،المتخيل السردي،مقاربة نقدية في التناص والرؤى و الدلالة،بيروت،المركز الثقافي العربي،ط1 1990
- كلاوس برينكر،التحليل اللغوي،مدخل إلى المفاهيم الأساسية و المناهج،ترجمة سعيد حسن بحيري، القاهرة،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،ط1 2005

- كمال أبوديب،في الشعرية،بيروت،مؤسسة الأبحاث العربية،ط.1 198
- محمد الخطابي، لسانيات النص،مدخل إلى انسجام الخطاب،بيروت، المركز الثقافي العربي،ط1 1991
- محمد العمري،تحليل الخطاب الشعري-البنية الصوتية في الشعر(الكثافة،الفضاء،الفاعل) الدار العالمية للكتاب 1991
- محمد زكي العشماوي،قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،بيروت لبنان،درا النهضة العربية 1984
- محمود أحمد نحلة،علم اللغة النظامي،مدخل على النظرية اللغوية عند هاليدي،الإسكندرية،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،ط.1 2008
- محمود دروش، لماذا تركت الحصان وحيدا،بيروت لبنان،رياض الريس للكتب و النشر،ط4 2009
- مراد عبد الرحمن مبروك،الهندسة الإيقاعية في النص الشعري،القاهرة،مركز الحضارة العربية،ط.1 2000
- ميشال أوتن و آخرون، نظريات القراءة من البنوية إلى جمالية التلقي،تر.عبد الرحمن بوعلي،سورية-اللاذقية،دار الحوار للنشر و التوزيع،ط.1 2003
- ميلود عثماني،شعرية تودوروف،المغرب،عيون المقالات،ط.1 1990
- نصر حامد أبو زيد،إشكاليات القراءة و آليات التأويل، الدار البيضاء المغرب،المركز الثقافي العربي،ط.6 2001
- هوريست ريديكر،الانعكاس و الفعل ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، تعريب فؤاد مرعي، بيروت،دار الفارابي،كانون الأول 19
- يوري لوتمان،تحليل النص الشعري،بنية القصيدة،ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف (دت).

ب–الأجنبية:

- Adam Jean Michel, Linguistique textuelle, des genres du discours aux textes, édition Nathan 1999
- Aristot, La poétique ,traduction française par Charle Batteux,Imprimerie et Librairie classiques De Jules Delalain et Fils 1874
- Bakhtine Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, traduit du russe par Daria Olivier, éditions Gallimard 1978
- Bakhtine Mikhaïl, Esthétique de la création verbale, traduit du russe par Alfreda Aucouturier,editions Gallimard 1984
- Bakhtine Mikhaïl, La poétique de Dostoïevski, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, éditions du Seuil 1970
- Bakhtine Mikhaïl, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen Age et sous la Renaissance, traduit du russe par André Robel, éditions Gallimard 1970
- Barthes Roland, S/Z,editions du Seuil, Paris 1970
- Benveniste Emile, Problèmes de linguistique générale 2, édition Gallimard, Paris 1974
- De Saussure Ferdinand, Cours de linguistique générale, édition Payot, Paris 1972

- Eco Umberto, Lector in fabula, Le rôle du lecteur traduit de l italien par Myriem Bouzaher, editions Grasset 1985
- Eco Umberto, Les limites de l interpretation,traduit de l italien par Myriem Bouzaher, editions Grasset 1992
- Eco Umberto, Le signe histoire et analyse d un concept, adapté de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg,editions Labor,Bruxelles 1988

- Eco Umberto, La production des signes, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Librairie Générale Française 1992
- Eco Umberto, L'œuvre ouverte, éditions du Seuil, Paris 1965
- Genette Gérard, Palimpsestes la littérature au second degré, Editions Du Seuil, Paris 1982
- Genette Gérard et autres, Théorie des genres, Editions Du Seuil, Paris 1986
- Gignoux Anne Claire, Initiation à l'intertextualité, éditions Ellipses, Paris 2005
- Hjelmslev Louis, Essais linguistiques, Editons de Minuit, Paris 1971
- Hjelmslev Louis, Prolégomènes a une théorie du langage, Editons de Minuit, Paris 1968
- Jakobson Romane, Essais de linguistique générale traduit de l anglais et préfacé par Nicolas Ruwet ,Editions de Minuit, Paris 1963.
- Jakobson Romane ,Huit questions de poétique, édition du Seuil 1977
- Jeandillou Jean-François, L'analyse textuelle, Armand Collin/Masson,Paris 1997
- Jauss Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, traduit de l allemand par Claude Maillard, éditions Gallimard 1978
- Kristeva Julia, Recherche pour une semanalyse,editions du Seuil, Paris 1969
- Kristeva Julia, La révolution du langage poétique, éditions du Seuil , Paris 1974
- Lotmane Iouri, La structure du texte artistique, traduit par Anne Fournier/Bernard Kreise. Gallimard 1973
- Maingueneau Dominique, Linguistique pour le texte litteraire.Armand Collin ,Paris 4 édition 2005

- Rabau Sophie, L'intertextualité, Flammarion 2002
- Ricœur Paul , Du texte a l action ,edition du Seuil,Paris 1986
- Todorov Tzivtan , Poétique, édition du Seuil 1968
- Todorov Tzivtan ,Oswald Ducrot, Dictionnaire Encyclopedique des sciences du langage, Edition du Seuil 1ere edition,Paris 1972
- Todorov Tzivtan ,Théorie de la littérature-Textes des formalistes russes, édition Du Seuil, Paris 2001
- Todorov Tzivtan , Introduction a la littérature fantastique, édition Du Seuil, Paris 1970
- Todorov Tzivtan , La notion de littérature,edition Du Seuil, Paris 1987
- Todorov Tzivtan ,Poétique de la prose, éditions du Seuil, Paris 1978

ج–الدوريات و المجلات:

– أحمد يوسف، تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات، مجلة نزوى العدد12 أكتوبر 1997

– أمبرتو إيكو،ملاحظات حول سيميائيات التلقي،ترجمة محمد العماري،مجلة علامات عدد 10 سنة 1998

– فرانسوا راستي، المعنى بين الموضوعية و الذاتية، ترجمة سعيد بنكراد ،علامات عدد13 سنة 2000

– فلاديمير ريزنسكي، باختين و المسألة الإيديولوجية،ترجمة عبد الحميد عقار و حسن بحراوي،علامات عدد 6 سنة 1996

– سعيد بنكراد،السيميائيات:النشأة و التطور،عالم الفكر العدد3 مجلد 55 يناير– مارس 2007

- سعيد بنكراد، المعنى بين التعددية و التأويل الأحادي،علامات عدد13 سنة 2000
- سعيد بنكراد،التأويل و السيميوزيس و القراءة،علامات عدد 10 سنة 1998

Periodique

- Rabeau Sophie, De l'intertextualité à la réecriture,Cahiers de narratologie n 13 mise en ligne septembre 2006
- Sabo Kathy et Creg Marc Nielsen, Critique dialogique et post modernisme, Etudes Francaise,Vol 20 n1 1984

فهرس الموضوعات

	الإهداء	
	كلمة شكر	
	المقدمة	06
	المدخل **من نظرية الأدب إلى نظرية النص**	17
1-	نظرية الأدب	19
2-	نظرية الأدب نظرية النص	30
	الفصل الأول **النص و النص الأدبي**	37
1-	تعريف النص	39
2-	النص و النصية	52
	- الاتساق	53
	- الانسجام	55
	- القصدية	56
	- السياق	57
	- الإخبار	59
	- التناص	59
3-	النص الأدبي	62
	الفصل الثاني **نسق اللغة و نسق النص**	73
1-	نسق اللغة	75
2-	نسق النص	82

	– محورالاستبدال/محور التركيب	85
أ–	التكرار الفونولوجي	89
ب–	التكرار الإيقاعي	91
ج–	التكرار النحوي	92
د–	التكرار و المعنى	94
	– الانزياح	98
	الفصل الثالث **النص و الشعريات** **شعرية النص الأدبي**	113
1–	النص و شعرية الأجناس	115
	– شعريات الأجناس	117
	– خصوصية النص و مبدأ التصنيف	128
2–	شعريات النص/شعريات الأدب	136
	الفصل الرابع **وحدانية النص و تعدده**	150
1–	جيرار جينيت و المتعاليات النصية	156
	– البارودیا	159
	– التحريف	161
	– المعارضة	162
2–	التناصية و انفتاح النصوص	164
3–	النص الكلي–السياق الثقافي	188
	الفصل الخامس	

	النص الأدبي و التأويل و المعنى المتعدد	196
1-	النص و القراءة	199
2-	النص و التأويل و المعنى	215
	الخاتمة	230
	قائمة المصادر و المراجع	235
	فهرس الموضوعات	244